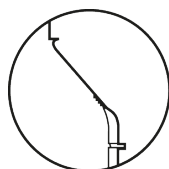


A ideia de conforto

do Movimento *Arts and Crafts* a Adolf Loos

A ideia de conforto é uma alusão ao texto *The idea of comfort* de Steven Bates publicado no livro *Papers 3* em 2016.

O corpo de texto da presente dissertação encontra-se escrito em português, não obedecendo ao novo acordo ortográfico. Todas as citações foram traduzidas livremente pela autora.



FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

U.PORTO

Sofia Lagoa de Faria e Maia

Dissertação de Mestrado orientada pelo

Professor Doutor Carlos Manuel de Castro Cabral Machado

apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Aos meus pais

Agradecimentos

Ao professor Carlos Machado, pela amabilidade e disponibilidade em orientar esta dissertação.

A todos os professores que acompanharam esta jornada. Por partilharem o seu conhecimento, experiência e, acima de tudo, o seu amor pela Arquitectura.

À família de Braga, por me ter acolhido com todo o carinho.

A toda a minha família por ter acreditado. À avó Graça por ter cultivado em mim o gosto por ler e pelo saber. À avó Eduarda, minha heroína, por inspirar bondade e generosidade a todos os que a rodeiam.

Aos meus padrinhos, por olharem por mim com tanto amor e carinho.

À Raquel, minha prima, irmã e amiga, pelo exemplo de força e coragem.

A todos os meus amigos que, ao longo destes anos, partilharam comigo desilusões e inseguranças, sonhos e paixões. Momentos inesquecíveis. A eles, devo muito do que aprendi. Aos Fantastic Five, à Rafaela, à Lisa e à Gabriela, a minha família do Porto, por fazerem desta cidade a nossa casa.

Aos meus pais, a quem devo tudo. Ao meu pai pelo apoio incondicional, à minha mãe pelo exemplo do que espero um dia me vir a tornar. Ao meu irmão, pelo seu coração doce e meigo.

Por fim, ao André, por quem nunca encontrarei as palavras que exprimam o meu profundo amor e agradecimento.

A todos, obrigada.

Resumo

A presente dissertação tem como objectivo compreender de que modo a noção de conforto influenciou as concepções do espaço doméstico no Movimento *Arts and Crafts*, com foco particular no arquitecto Mackay Hugh Baillie Scott, e qual o seu impacto no trabalho do arquitecto austríaco Adolf Loos. Pretende-se compreender, fundamentalmente, como estes arquitectos, ligados a diferentes concepções da arquitectura, lidaram com o problema do habitar, tendo o conforto como um dos temas centrais das suas preocupações.

Abstract

The present dissertation aims to understand how the idea of comfort influenced domestic space conceptions within the *Arts and Crafts* Movement, with particular focus on the work of Mackay Hugh Baillie Scott and his impact on the work of the Austrian architect Adolf Loos. We will attempt to perceive, fundamentally, how both architects, associated to different architectural conceptions, dealt with the problem of housing, having comfort as one of the main themes of their concerns.

Sumário

Resumo	13
Abstract	15
Objecto de estudo	19
Estrutura	23
Capítulo 1 — A ideia de conforto	29
Capítulo 2 — Uma nova cultura artística: <i>A Red House em Bexleyheath</i>	55
Capítulo 3 — O poeta entre os arquitectos Mackay Hugh Baillie Scott	79
Capítulo 4 — Uma nova ideia de espaço, <i>O Raumplan</i> de Adolf Loos	111
Considerações finais	137
Lista da origem e/ou crédito das imagens	140
Referências e fontes bibliográficas	144

Objecto de estudo

A maioria de nós reconhece o conforto quando o experiencia como uma combinação de sensações, muitas delas subconscientes, não só físicas como também emocionais e intelectuais.

Hoje em dia o conforto entende-se, fundamentalmente, como um estado em que a pessoa está em harmonia consigo mesma e com o ambiente que a rodeia. No passado, contudo, o conforto definia um estado mental de encontro com Deus — um estado espiritual em vez de equilíbrio físico. Nesse sentido, a definição desta ideia resulta da evolução do seu significado ao longo do tempo, não podendo, assim, ser compreendida no presente, sem se entender a sua evolução ao longo da História.

Pela segunda metade do século XIX, depois de séculos de transformações no seu significado, a noção de conforto tinha-se disseminado na cultura inglesa, inicialmente através do trabalho dos pioneiros do Movimento *Arts and Crafts*, William Morris e Philip Webb, e mais tarde por arquitectos como Mackay Hugh Baillie Scott.

Apoiando-se nos escritos de John Ruskin, William Morris estabeleceu a sua visão utópica, quando, em 1859, ao descrever a *Red House*, explicou a sua ideia de conforto, associando-a àquilo a que definiu como casa artística — *a simplicidade da vida, mesmo a mais humilde, não é uma miséria, mas a própria origem do requinte: um soalho polido e paredes caiadas, árvores verdes e campos floridos (...) transformarão todos os “operários” em trabalhadores, em artistas, em homens*¹. Através de Ruskin, William Morris idealizou um mundo que não se centrava na máquina mas de novo no homem e no seu bem-estar, físico e mental. Mais tarde, Baillie Scott explorou estas ideias, filtrando-as e desenvolvendo o seu potencial no espaço doméstico.

¹ William Morris, *William Morris on Art and Socialism*. Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1999, pág. 77

Na década de 1890, Scott começou a experimentar as possibilidades de uma nova espacialidade ao abrir os interiores da casa para um *hall*, de modo a proporcionar um espaço ininterrupto para as actividades diárias. O seu interesse fixava-se nas casas mais pequenas, onde procurou valorizar a beleza inerente dos materiais e o carácter dos espaços da casa. Em 1906 escreveu *Houses and Gardens* (Casas e jardins), onde defende que *a casa pode possuir a estranha qualidade inexplicável do Verdadeiro Romance. Sem ser frívola, ostentosa e pretensiosa como a maioria das mansões modernas são, mas cheia de uma seriedade calma e sossegada, que parece embalar e acalmar o espírito com promessas de paz. Tal casa é a maior concretização possível à arte do homem, superior à melhor fotografia, porque não é um apenas um sonho, mas o sonho tornado realidade*². Esta era a sua definição de conforto, onde tranquilidade e repouso, calor e luz são os elementos chave no desenho dos espaços da casa³.

A ideia de conforto, desenvolvida por estes arquitectos, foi amplamente divulgada por toda a Europa, em particular nos países germânicos, por meio do livro *Das Englische Haus* (A casa inglesa), publicado em 1904 pelo arquitecto alemão Hermann Muthesius. Neste seu livro, Muthesius descreveu William Morris e Baillie Scott como figuras essenciais na construção da ideia de conforto inglês; a exposição das suas ideias e casas, influenciaram diversos arquitectos deste período, nomeadamente Adolf Loos. De facto, muitos dos princípios desenvolvidos por Loos, na organização e caracterização dos seus espaços domésticos, foram inspiradas pela descrição da arquitectura inglesa exposta por Muthesius no seu livro⁴.

Loos acreditava que *a arquitectura deve despertar estados de espírito nas pessoas*⁵, pelo que *os espaços da casa devem ser aconchegantes e a casa confortável de se viver*⁶. No ensaio *Das Prinzip der Bekleidung* (O Princípio do Revestimento), de 1898, escreveu que *o arquitecto tem a missão de desenhar um espaço habitável e confortável*⁷. Para tal, *sente primeiro o efeito que quer alcançar e vê depois, com o seu olho espiritual, os espaços que quer criar*⁸. Este

² Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 39

³ Stephen Bates, *The Idea of Comfort in Papers 3*, Londres: Quart Publishers, 2016, pág. 60

⁴ Roberto Schezen, *Adolf Loos: Architecture 1903-1932*. Nova Iorque: The Monaceli Press, 1996, pág. 17

⁵ Adolf Loos, *Architektur*, in Adolf Loos, Escritos II, 1910-1932, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, pág. 34

⁶ Ibidem.

⁷ Adolf Loos, *Das Prinzip der Bekleidung*, in Adolf Loos, Escritos I, 1897-1909, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, pág. 150

⁸ Idem, pág. 151

efeito, *como a sensação de conforto na casa, (...) é dado pelos materiais e pela forma*⁹. A partir destas ideias, influenciadas pela arquitectura inglesa, Loos desenvolveu o seu entendimento arquitectónico, tendo, mais tarde, desenvolvido o *Raumplan*; este sistema e ideias, encontram-se desenvolvidos na sua *Villa Müller* em Praga — o ponto focal desta dissertação.

⁹ Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 151

Estrutura

Recentemente, além da oportunidade de conhecer a exposição sobre o Movimento *Arts and Crafts*, no Museu Victoria & Albert, em Londres, consegui visitar a *Villa Müller* de Adolf Loos por duas vezes. Estas experiências, imprescindíveis e insubstituíveis, desempenharam um papel fundamental na reflexão dos problemas expostos ao longo desta dissertação. A sua memória, complementou a investigação a partir de registos escritos, sendo a dissertação maioritariamente de natureza bibliográfica. Alguns livros tiveram particular relevância para este estudo, pelo que acho pertinente enunciá-los.

Na exposição da evolução da ideia de conforto no espaço doméstico, desenvolvida ao longo do primeiro capítulo, o livro *Home: A Short History of an Idea* (A Casa: Uma Breve História de uma Ideia) de Witold Rybczynski foi fundamental.

The Poetry of Architecture, de John Ruskin, bem como *Das Englische Haus* (A Casa inglesa), de Hermann Muthesius, foram importantes no desenvolvimento das ideias expostas ao longo do segundo capítulo. O primeiro permitiu compreender o contexto histórico e as ideias que antecederam e impulsionaram o desenvolvimento do Movimento *Arts and Crafts*; o segundo livro, por sua vez, possibilitou que se conhecesse detalhadamente este Movimento, desde os diferentes arquitectos que nele se inseriram, ao longo do tempo, bem como as suas ideologias e obras.

Para compreender a *Red House*, de William Morris, o texto *Red House, Bexleyheath: The Home of William Morris* (A Red House em Bexleyheath: A casa de William Morris), de Edward Hollamby, publicado no livro *Arts and Crafts houses* (Casas do Arts and Crafts), teve particular importância.

Os livros *Houses and Gardens* (Casas e Jardins), de Mackay Hugh Baillie Scott, bem como *Baillie Scott: The Artistic House* (Baillie Scott: A Casa

Artística), de Diane Haigh, foram essenciais para conhecer e compreender o trabalho arquitectónico de Baillie Scott.

Como complemento, os livros *Modern Architecture: A critical history* (Histórica Crítica da Arquitectura Moderna), de Kenneth Frampton, bem como *The Pioneers of Modern Design* (Os Pioneiros do Design Moderno), de Nikolaus Pevsner, auxiliaram na compreensão dos contextos históricos nos quais se inseriu tanto o trabalho desenvolvido pelos arquitectos do Movimento *Arts and Crafts*, como também de Adolf Loos.

Todos os escritos de Loos, estão compilados e disponíveis em dois volumes publicados pela *El Croquis* — *escritos I* e *escritos II*.

Estes documentos foram importantes para compreender o entendimento arquitectónico deste arquitecto e, dessa forma, muitas das ideias desenvolvidas nas suas casas — em particular a *Villa Müller*.

De todos os seus textos que se revelaram importantes para esta dissertação, destacam-se: *Die Interieurs in der Rotunde* (Os interiores na Rotonda), *Das Sitzmöbel* (O móvel de assento), *Die Potemkin'sche Stadt* (A cidade potemkinizada), *Damenmode* (moda de mulher), *Die Baumaterialien* (Os materiais de construção), *Das Prinzip der Bekleidung* (O Princípio do Revestimento), *Möbel* (Mobiliário), *Die Frau und das Haus* (A mulher e a casa), *Vom armen reichen Manne* (Sobre um pobre homem rico), *Kulturentartung* (Degeneração cultural), *Die Alte und neue Richtung in der Baukunst* (A nova e a velha tendência na arte de construir), *Ornament und Verbrechen* (Ornamento e crime), *Der neue Stil und die Bronze-Industrie* (O novo estilo na indústria do Bronze), *Architektur* (Arquitectura), *Heimatkunst* (Arte vernacular), *Art et Architecture* (Arte e Arquitectura), *Wohnen lernen!* (Aprender a habitar!), *Josef Veillich, Meine Bauschule* (Josef Veillich, a minha escola de construção), *Regeln für den, der in den Bergen Baut* (Regras para quem constrói nas montanhas), *Die Abschaffung der Möbel* (A supressão dos móveis).

Para além destes textos de Adolf Loos, também o texto *The Split Wall: Domestic Voyeurism* (A Parede Divisória: Voyeurismo doméstico), de Beatriz Colomina, bem como os livros *Adolf Loos*, de Panayotis Tounikiotis e *Villa Müller: A Work of Adolf Loos* (Villa Müller: Uma obra de Adolf Loos), de Leslie van Duzer e Kent Kleinman, foram importantes para complementar a compreensão da sua obra, especialmente o desenvolvimento do *Raumplan*. Na impossibilidade de visitar grande parte da obra exposta ao longo da dissertação os registos fotográficos, desenhos e descrições de diferentes fontes, também tomaram particular importância.

Capítulo 1

A ideia de conforto

*As palavras são importantes*¹⁰. Utilizamos as palavras não só para descrever objectos, como também para exprimir ideias, pelo que a sua introdução na linguagem marca, simultaneamente, a introdução de ideias na consciência. No entanto, as palavras não tiveram sempre o mesmo significado; foram-se transformando, ao longo dos séculos, de modo a articular ideias que não existiam anteriormente e para as quais não havia, até então, a necessidade de uma expressão.

Com origem no Latim, *confortare* significava fortalecer ou consolar e pelo século xv, *comforter* referia-se ao Espírito Santo. Lentamente, esta noção como ideia de suporte espiritual foi alargada, de modo a incluir pessoas e objectos que oferecessem uma medida de satisfação. Por volta do século xvii, *stimmung* emergiu no norte da Europa, referindo-se à *sensação de intimidade criada por um quarto e o seu mobiliário*¹¹. Paralelamente, na Dinamarca, *hyggelig* referia-se a tudo o que proporcionasse uma sensação acolhedora e de aconchego. Foi na transição para o século xix, juntamente com o aparecimento de palavras como *auto-confiança*, *auto-estima*, *melancolia* e *sentimentalismo*, que a palavra *conforto* desenvolveu a conotação de ideal existencialista que está na origem da concepção da casa como um lugar onde a pessoa se sente em harmonia consigo mesma e com o ambiente que a rodeia.

A análise da evolução do significado da palavra conforto é fundamental para compreender como esta noção se desenvolveu na arquitectura. No entanto, a sua apreciação não se encontra completa sem se compreenderem, ao longo da História da Arquitectura, as transformações que ocorreram no espaço doméstico que estiveram na origem desta ideia.

¹⁰ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, págs. 20-21

¹¹ Mario Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompei to Art Nouveau*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1982, pág. 81



1 Jan Van der Straert,
Cornelia madre dei Gracchi, 1595

No seu livro *Home: A Short History of an Idea* (Casa: uma breve história de uma ideia), Witold Rybczynski caracterizou a Idade Média como *um mundo de contrastes onde religiosidade e avareza, delicadeza e crueldade, luxo e miséria, ascetismo e erotismo existiam lado a lado*¹². A maioria da população era pobre e encontrava-se extremamente mal alojada. As suas casas eram de tal modo pequenas, que a vida familiar estava comprometida, pois as crianças, assim que atingissem os sete anos de idade, eram separadas dos seus pais para trabalharem como aprendizes ou serventes. Como resultado, conceitos como casa e família eram inexistentes e por isso a procura por conforto não era prioritária. Ainda assim, neste período, poderemos colocar os burgueses no centro da discussão sobre o conforto doméstico pois, *ao contrário do aristocrata, que vivia num castelo fortificado, ou do clérigo, que vivia num mosteiro, ou do servente, que vivia num casebre, o burguês vivia numa casa*¹³. As típicas moradias burguesas do século XIV combinavam vida e trabalho. Estes edifícios, estreitos e profundos, desenvolviam-se, habitualmente, em dois pisos sobre uma cave utilizada para armazenamento. O piso de entrada albergava uma loja ou, caso o proprietário fosse artesão, uma oficina. No piso superior encontrava-se a zona de estar que se restringia a apenas um compartimento — o *hall* — onde as pessoas cozinham, comiam, entretinham e dormiam. Por este motivo, o mobiliário adaptava-se às mais variadas funções e necessidades, de modo a servir e acomodar todos os moradores¹⁴.

*Cores, eventos e nomes tinham significados (...) em parte por superstição, mas também pela crença num universo ordenado pelo divino. No entanto, a objectos funcionais como cadeiras e bancos, por não possuírem significado, raramente lhes era atribuída qualquer consideração. Não é, contudo, a inexistência de cadeiras confortáveis ou de aquecimento central que justifica a austeridade da casa medieval, mas a própria mente da época*¹⁵. *Como a auto-consciência da população medieval era limitada, o interior das suas casas era vazio, incluindo o hall de nobres e reis. O mobiliário das casas surgiu juntamente com o mobiliário das mentes*¹⁶.

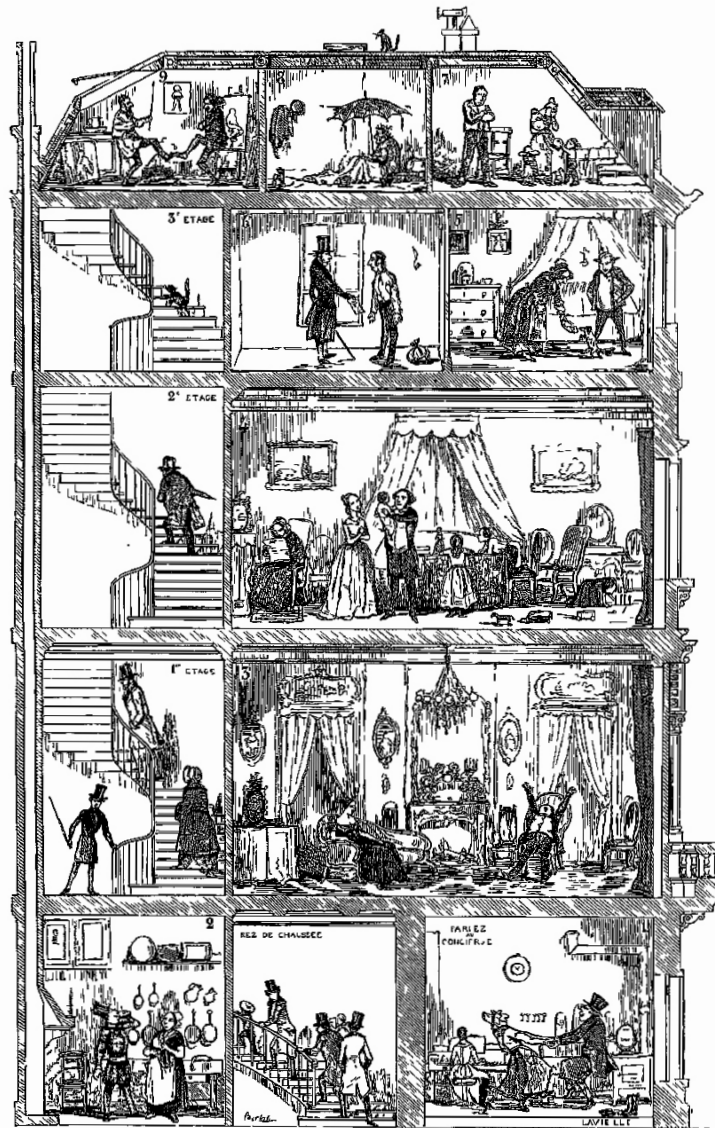
¹² Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 33

¹³ Idem, pág. 25

¹⁴ *Arcas servem de armazenamento bem como de assento. Os menos abastados por vezes usavam a arca como cama — as roupas guardadas dentro da arca serviam como um colchão mole. Bancos, cadeiras e mesas desmontáveis eram comuns. (...) As camas também serviam como assento, pois as pessoas sentavam-se, deitavam-se e agachavam-se onde pudessem, em arcas, bancos, almofadas, degraus e frequentemente no chão. Ibidem*

¹⁵ Idem, pág. 35

¹⁶ John Lukacs, “*The Bourgeois Interior*” in *American Scholar*, vol. 39, no. 4, Outono 1970, pág. 623



2 Jacques-Adrien Lavieille,
Les cinq étages du monde parisien, 1853

Viviam cerca de vinte e cinco pessoas na casa burguesa da Idade Média¹⁷ sendo, por isso, o conceito de privacidade desconhecido. Ainda assim, apesar da azáfama e constrangimento da vida quotidiana no espaço doméstico medieval, não se vivia nele sem prazer¹⁸.

No início, *na forma mais primitiva de planta, de quando a própria casa era o hall e servia para todas funções da vida doméstica*¹⁹, as pessoas cuidavam das suas casas. Em *Life in Medieval France* (Vida na França Medieval) Joan Evans faz referência ao manual doméstico do século XIV, *Ménagère de Paris*, que aconselhava diversos cuidados a ter com a casa — *a entrada da casa, que é o espaço de estar e pelo qual as visitas entram para conversar, deve ser varrido logo pela manhã e mantido limpo e as cadeiras, bancos e almofadas sacudidas*²⁰. No Inverno, o pavimento do *hall* deveria ser coberto de palha e no Verão de flores, de modo a manter a aparência limpa e um aroma fresco e agradável. Este manual descrevia ainda normas sobre vestuário e explicava como os modos à mesa e a etiqueta deviam ser levados a sério. Alguns costumes, como lavar as mãos antes da refeição ou dar prioridade aos convidados surgiram nesta época e mantêm-se ainda hoje.

A combinação de concepções refinadas e primitivas, reflectia a própria natureza da consciência medieval. Por este motivo, antes de se desenvolver na consciência humana a ideia de casa como lugar para a vida familiar, era necessário, em primeiro lugar, haver uma experiência de intimidade e privacidade. As primeiras mudanças significativas nesse sentido ocorreram na principal cidade da Europa do século XVII — Paris.

Na composição do interior da habitação parisiense desta época — ainda semelhante à medieval — a divisão principal da casa consistia num espaço amplo onde se comia e recebia convidados — a *salle*. Contudo, apesar da sua semelhança ao *hall* medieval e embora algumas famílias ainda dormissem neste compartimento, foi introduzida em algumas casas uma nova divisão usada exclusivamente para dormir — o *chambre*. Outros compartimentos, como o *garde-robe* e o *cabinet*, surgiram igualmente nesta época, sendo que ambas divisões, com lareira e janelas, tinham dimensões suficientes para acomodar as crianças e os serventes durante a noite.

A procura por atribuir e distribuir funções específicas a diversos espaços da casa originou, ainda, uma outra novidade; como os cheiros provenientes

¹⁷ (desde serventes, a protegidos, aprendizes e amigos da família) Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 31

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Mackay Hugh Baillie Scott, *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 17

²⁰ Joan Evans, *Life in Medieval France*, Londres: Phaidon, 1969, pág. 51



3 Albrecht Dürer,
Der heilige Hieronymus im Gehäus, 1514

da comida eram considerados desagradáveis pela sociedade da época, desenvolveu-se uma divisão utilizada especificamente para cozinhar, separada da *salle*, habitualmente do lado oposto do pátio à volta do qual se organizavam os espaços da casa.

O típico edifício habitacional burguês parisiense continha cerca de quatro ou cinco pisos e a sua organização assemelhava-se a um edifício de apartamentos. Os pisos inferiores acomodavam os estábulos, o espaço comercial, bem como o apartamento do proprietário, o qual *podia ter o número de quartos que entendesse, (...) habitualmente em mais do que um piso*²¹. Nos pisos superiores, em apartamentos alugados, que consistiam essencialmente em *chambres*, com *garde-robes* e *cabinets* adjacentes, viviam as outras famílias. Nestas habitações, no entanto, por não haver nem *salle* nem cozinha, significava que a vida familiar continuava a decorrer num só espaço. Ainda assim, a subdivisão das casas em apartamentos de aluguer acompanha uma nova mudança em relação à Idade Média — a origem da vontade de tornar o espaço doméstico num lugar exclusivo para a vida privada, separado do local de trabalho, bem como uma necessidade crescente de intimidade.

O que faltava nos interiores da casa burguesa parisiense do século XVII, contudo, era aquilo a que Mario Praz, num ensaio sobre a filosofia da decoração de interiores, chamou de *stimmung* — o modo como o quarto espelha a alma²². Segundo Praz, *stimmung* teve a sua origem em países nórdicos como a Alemanha e a Noruega. A ideia que esta palavra articulava encontrava-se representada na gravura de Albrecht Dürer, *Der heilige Hieronymus im Gehäus* (São Jerónimo na sua Cela), de 1514, *através do modo cuidado como representou os objectos desordenados no quarto e da luz que simultaneamente aquece o Santo e introduz, no interior, o mundo natural externo*²³. *Stimmung* definia o interior da casa burguesa nórdica, à qual Philippe Ariès deu o nome de *Casa Grande*²⁴.

Tal como o seu antecedente medieval a *Casa Grande* era um lugar para todos os aspectos da vida, incluindo negócio, entretenimento e trabalho²⁵.

²¹ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, págs. 38-39

²² Mario Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompei to Art Nouveau*, Londres: Thames & Hudson, 2008, pág. 53

²³ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 43

²⁴ Philippe Ariès, *Centuries of Childhood*, Londres: Pimlico, 1996, pág. 391

²⁵ A *Casa Grande* cumpria uma função pública. Numa sociedade sem cafés ou uma “*casa pública*”, a casa era o único lugar onde amigos, clientes, parentes e protegidos se encontravam para conversarem. Ibidem.



4 Quiringh van Brekelenkam,
Sentimentele conversatie, 1663

A organização do seu interior, todavia, já não se assemelhava ao medieval, havendo um maior número de divisões que comunicavam directamente entre si. Nas casas de famílias mais abastadas a ligação entre os espaços comuns era mais desenvolvida, possibilitada por uma galeria; nos restantes pisos, as divisões eram habitualmente mais pequenas, embora igualmente dependentes umas das outras e sem funções específicas. Ainda assim, apesar do maior número de divisões na casa, as pessoas comiam, dormiam, dançavam e recebiam visitas em apenas uma ou duas divisões.

A integração de novas tecnologias nesta época, como o uso de fogões móveis, não só contribuiu para o conforto e conveniência das famílias, como também, ainda que lentamente, para a especificidade crescente das funções de cada espaço da casa.

A semelhança entre a casa burguesa parisiense e a *Casa Grande* do século XVII era clara, pois ambas procuravam a especialização do interior da casa. No entanto, haviam igualmente dois aspectos fundamentais que as distinguiam — o número de residentes e o mobiliário. A casa burguesa parisiense albergava mais do que uma família e o seu mobiliário sufocava os interiores²⁶. A *Casa Grande*, por sua vez, era habitada por apenas uma família e o mobiliário era colocado de modo a oferecer uma atmosfera mais pessoal e íntima. *É possível imaginar [o casal] (...), após deitar as crianças nos seus quartos, sentar-se na sala sozinho. A casa está em silêncio, o trabalho do dia está feito, e eles falam à luz da vela. Um cenário simples e ainda assim está a acontecer uma revolução nas relações humanas. Marido e mulher começam a pensar em si próprios — talvez pela primeira vez — como um casal*²⁷. Isto indica que as ideias de intimidade e conforto no espaço doméstico surgiram gradualmente, acompanhadas por diversas mudanças sociais que também influenciaram o desenvolvimento da ideia de família.

Ainda durante o século XVII, ao longo da Europa, as escolas, anteriormente exclusivas ao clero, começaram a substituir a aprendizagem de um ofício na burguesia. Como consequência, as crianças permaneciam nas suas casas até mais tarde e os pais, pela primeira vez em séculos, acompanhavam o crescimento dos seus filhos²⁸.

A re-aproximação entre pais e filhos estava na origem de importantes mudanças no interior do espaço doméstico, especialmente nas Províncias

²⁶ *Havia dificilmente uma sensação de conforto nestas casas. Havia muito mobiliário bonito, mas parecia ser desconfortavelmente empurrado contra as paredes das divisões, cujas dimensões exageradas não eram aliviadas por nenhum recanto.* Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 43

²⁷ *Idem*, págs. 47-48

²⁸ Philippe Ariès, *Centuries of Childhood*, Londres: Pimlico, 1996, pág. 403



5 Johannes Vermeer,
De kleine straat door, 1658

Unidas da Holanda, onde, *cerca de cem anos antes de qualquer outro país*²⁹, o conceito de família se centrou nas crianças e a vida familiar, na casa. Num curto espaço de tempo, este país não só se tornou numa das Nações mais avançadas do mundo na construção de navios, como também introduziu inovações financeiras e fundou algumas das melhores universidades da Europa. Estas concretizações resultaram de diversos factores, embora tenham sido, *em grande medida, consequência do carácter peculiar do tecido social holandês, que era diferente do resto da Europa*³⁰.

A Holanda era uma confederação livre governada por um Estado Geral, constituído por representantes, seleccionados por membros da classe média alta. A elite — a classe governadora — era composta por burgueses que, ao elegerem os magistrados das aldeias, controlavam, através deles, o país. A partir desta ditadura social da classe mercantil, fundou-se o primeiro Estado Burguês da Europa.

A vida quotidiana na Holanda do século XVII refletia as virtudes da tradição burguesa, sendo esta regida por uma moderação imperturbável, uma admiração pelo trabalho e uma prudência financeira quase avarenta. A doutrina Calvinista constituía a principal influência cultural dos holandeses, contribuindo para a sensação de sobriedade e contenção da sociedade. A típica casa burguesa holandesa transparecia a simplicidade do cidadão da época. A sua construção em tijolo e madeira, não só garantia uma arquitectura de carácter sóbrio e despretensioso, como também assegurava a estabilidade estrutural da construções sobre o solo pantanoso holandês — aspecto o qual contribuía ainda para a construção de casas em banda em lotes extremamente estreitos.

Os proprietários, habitualmente artesãos ou comerciantes, construíram estabelecimentos separados para os seus negócios e os empregados e aprendizes tornaram-se responsáveis pelo seu próprio alojamento. Como resultado, a maioria das casas alojava apenas uma família, pelo que o constrangimento de vida que caracterizava a *Casa Grande* se substituiu por uma vida mais calma e privada — a vida doméstica.

Era da opinião de mais do que um visitante contemporâneo que os Holandeses estimavam três coisas acima de tudo o resto: primeiro os seus filhos, em segundo as suas casas e em terceiro os seus jardins³¹.

²⁹ Bertha Mook, *The Dutch Family in the 17th and 18th Centuries: An explorative-descriptive Study*, Otava: University of Ottawa Press, 1977, pág. 32

³⁰ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 52

³¹ Petrus Johannes Blok, *History of the People of the Netherlands Part IV*, Nova Iorque: AMS Press, 1970, pág. 254



6 Pieter de Hooch,
Frau mit Bohnenkorb im Gemüsegärtchen, 1651

O jardim holandês era indício da transição da casa feudal pública, para a casa familiar privada, pois, contrariamente aos restantes países da Europa, cujas casas se construía à volta de um pátio de natureza essencialmente pública, o jardim holandês era privado. No interior das casas holandesas do século XVII, as peças de mobiliário e decoração tinham, geralmente, a função de anunciar a prosperidade da família, embora o fizessem de modo bastante moderado. As paredes raramente continham ornamentos, embora fossem adornadas com quadros, espelhos e mapas. O mobiliário cumpria apenas uma função prática, como também uma finalidade estética, contribuindo simultaneamente para uma sensação de bem-estar físico e visual.

Contrariamente da casa burguesa parisiense, onde o mobiliário se destinava a um maior número de pessoas e preenchia por completo o espaço³², na Holanda este era cuidadosamente colocado de modo a garantir uma maior riqueza espacial em cada divisão. Witold Rybczynski faz referência a pequenos gestos, inacreditavelmente humanos, como colocar uma ou duas cadeiras junto às janelas, criando um cenário íntimo para uma conversa privada³³.

As casas estavam imaculadas. As pessoas, ao entrarem nelas, retiravam os seus sapatos, assegurando que a sujidade da rua não entrasse no seu interior. Este cuidado revela uma vontade crescente de proteger a casa — o espaço exclusivo e privado para a família.

O amor dos holandeses pelas suas casas deu origem à palavra *hejm*³⁴, que reunia em si os *significados de casa e doméstico, de habitação e refúgio, de propriedade e afeição*. *Hejm* referia-se à casa, mais concretamente a tudo o que estava dentro e à volta dela³⁵, transmitindo uma sensação de satisfação e conforto. A particularidade da cultura holandesa deste período, revelou-se ainda através de um novo estilo de pintura — a pintura de género — no qual Emanuel de Witte desempenhou um papel preponderante. No quadro *Interieur met vrouw aan het virginaal* (Interior com uma mulher a tocar no virginal), de Witte pintou um cenário que se tornou na epítome do interior doméstico holandês do século XVII.

O pintor pretendia que o seu quadro contasse uma história, embora a sua relevância transcenda a narrativa.

³² Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 43

³³ *Estas divisões, com uma ou duas cadeiras debaixo de uma janela ou um banco junto à porta, eram intensivamente humanos, e dirigiam-se ao uso privado*. Idem, pág. 64

³⁴ *Hejm* deriva da palavra *heima* do Nórdico Antigo, que originou uma palavra de significado similar no alemão, dinamarquês, sueco, islandês e inglês.

³⁵ Incluindo os membros da família.



7 Emanuel de Witte,
Interieur met vrouw aan het virginaal, 1665

Esta pintura, realizada por volta de 1660, retrata uma série de quartos que se abrem uns para os outros, iluminados pela luz do sol escondido atrás da janela. Nenhum pormenor fugiu à atenção do artista, desde a representação da sombra das janelas projectada na porta até às cortinas avermelhadas que dão cor à luz do quarto e ao brilho do candeeiro. Este cenário, embora imaginado, transmite uma sensação de extrema intimidade e conforto, sem indicar necessariamente uma atmosfera de luxo. É, acima de tudo, esta sensação de espaço interior, de atmosfera do espaço doméstico, que distingue esta obra, *que em vez de ser o retrato de um quarto, é o retrato de uma casa*³⁶.

Os pintores holandeses foram os primeiros a retratarem mulheres comuns como tema central dos seus quadros, pois o mundo doméstico que estavam a retratar tinha-se tornado o seu domínio. A feminização da casa holandesa do século XVII foi um dos eventos mais marcantes na evolução do interior doméstico. A dona de casa, independentemente do seu estatuto, participava activamente nas tarefas domésticas e *tinha todo o controle e gestão absoluta da sua casa*³⁷. Nesse sentido, pela primeira vez, a pessoa responsável por assegurar a limpeza da casa estava responsável pela sua organização e decoração.

A casa não se estava a tornar apenas num espaço mais íntimo, como também a adquirir uma atmosfera especial, que deu origem ao conceito de *domesticidade* — *que tem a ver com a noção de família, intimidade, e com uma devoção à casa, bem como uma sensação de casa que não só incorpora como acolhe estes sentimentos*³⁸. Era exactamente esta atmosfera de domesticidade que penetrava os quadros de Emmanuel de Witte; e se, segundo John Lukacs, a domesticidade era uma das principais conquistas da Era burguesa³⁹, ela era, acima de tudo, uma conquista feminina.

Pelo século XVIII, os conceitos de *privacidade* e *domesticidade* da Holanda do século anterior tinham-se disseminado ao longo do Norte da Europa, em como Alemanha, França e Inglaterra.

O espaço doméstico encontrava-se desenvolvido tanto formalmente como

³⁶ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 62

³⁷ William Temple, *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*, Oxford: Clarendon Press, 1972, pág. 89

³⁸ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 62

³⁹ *Domesticidade, privacidade, conforto, o conceito de casa e de família: estas são, literalmente, as principais conquistas da Era Burguesa*. John Lukacs, “*The Bourgeois Interior*” in *American Scholar*, vol. 39, no. 4, Outono 1970, pág. 624



8 François Boucher,
Le petit-déjeuner, 1739

emocionalmente. A intimidade foi reforçada pela mudança de atitude para com as crianças, resultando na concepção da casa como lugar para uma nova unidade social compacta — a *família*. A par com o conceito de *família* surgiu a procura por *privacidade*, bem como de *vida familiar* e de *domesticidade*. *A casa estava a transformar-se no lar e no seguimento da descoberta de privacidade e domesticidade veio uma terceira descoberta — a ideia de conforto*⁴⁰ com origem na sociedade Francesa do século XVIII.

A casa burguesa parisiense do século XVIII tinha-se tornado mais compartimentada do que no passado. A porta de entrada dava acesso a uma ante-câmara, que marcava a transição para restantes divisões. Havia uma sala de estar e de jantar, que complementavam a cozinha, e as restantes divisões correspondiam a quartos para dormir e quartos para os serventes e arrumos. A decoração de cada divisão era feita num estilo originado na França — o Rococo — o primeiro estilo a ser desenvolvido exclusivamente para o interior. A criação deste novo estilo revelou não só que o interior das casas estava a ser pensado separadamente do seu exterior, como também afirmou uma distinção entre a arquitectura e a decoração de interiores. Embora posteriormente o Rococo tenha sido substituído por outros estilos, a convicção de que o interior da casa deva ser considerado separadamente do seu exterior, manteve-se.

Os princípios que governavam o desenho interior das casas durante este período foram concebidos por muitos arquitectos; entre eles o francês Jacques-François Blondel.

De modo a organizar a vida familiar, Blondel defendia que a casa se deveria dividir em três partes — quartos cerimoniais, quartos de recepção formais e quartos de comodidade. A decoração dos espaços da casa devia variar consoante as estações do ano, revelando a complexidade e riqueza da ideia de conforto. O mobiliário, desenhado no estilo Rococo, devia complementar a função de cada divisão, indicando vários graus de formalidade e, conseqüentemente, diferentes tipos de comportamento. *O século XVIII descobriu sem sombra de dúvida o conforto físico, embora a ideia de conveniência nunca tenha dominado o pensamento da época (...). É talvez por isso que a palavra utilidade não é a primeira que nos salta à mente ao descrever uma cadeira de Luís XV — talvez elegância, deleite, certamente beleza; (...) era, ainda assim, confortável*⁴¹.

Por volta da segunda metade do século XVIII, a ideia de conforto desenvolveu-

⁴⁰ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 77

⁴¹ Idem, pág. 99



9 George Lambert
Classical landscape, 1745

se de modo particular na Inglaterra. O país era diferente dos restantes; a diferença entre a nobreza e a classe média mais abastada era menos evidente, aspecto o qual facilitou o desenvolvimento e disseminação da ideia de conforto. A aristocracia inglesa, poderosa e independente, era constituída por nobres, cuja riqueza e orgulho residia nas suas propriedades rurais. Como resultado, em *An Englishman's Home* (A casa de um Inglês), J. H. B. Peel refere que *os ingleses tinham habitações em Londres (...) mas as suas casas no campo*⁴².

O amor pelo campo deu início a um estilo de vida mais calmo, produzindo um novo ideal de espaço doméstico — a *casa de campo inglesa*.

A vida no campo, por não incluir teatros onde decorriam concertos e bailes, transformou a casa num *lugar social, de modo curiosamente privado*⁴³. Para conviver, organizavam-se bailes, jantares, e pequenas peças de teatro amador, nas casas. Os homens jogavam bilhar, as mulheres bordavam e jogavam cartas. Estas actividades, que tomavam lugar dentro e à volta da casa, converteram o espaço doméstico num lugar de prazer.

Os burgueses da Inglaterra do século XVIII apropriaram-se destes costumes aristocráticos, desenvolvendo-os.

Contrariamente ao *hall* da casa de uma família aristocrática, de desenho essencialmente medieval, o *hall* das casas burguesas era já uma divisão adjacente à entrada, localizada de modo a conduzir os convidados às salas comuns. Esta divisão, embora desempenhasse apenas a função de espaço de recepção, servia a função cerimonial de chegada e de partida de convidados, e marcava o refinamento da vida social e doméstica. A par destas mudanças, todos os espaços comuns, nos pisos inferiores, ofereciam acesso directo ao jardim — uma das maiores conquistas dos ingleses.

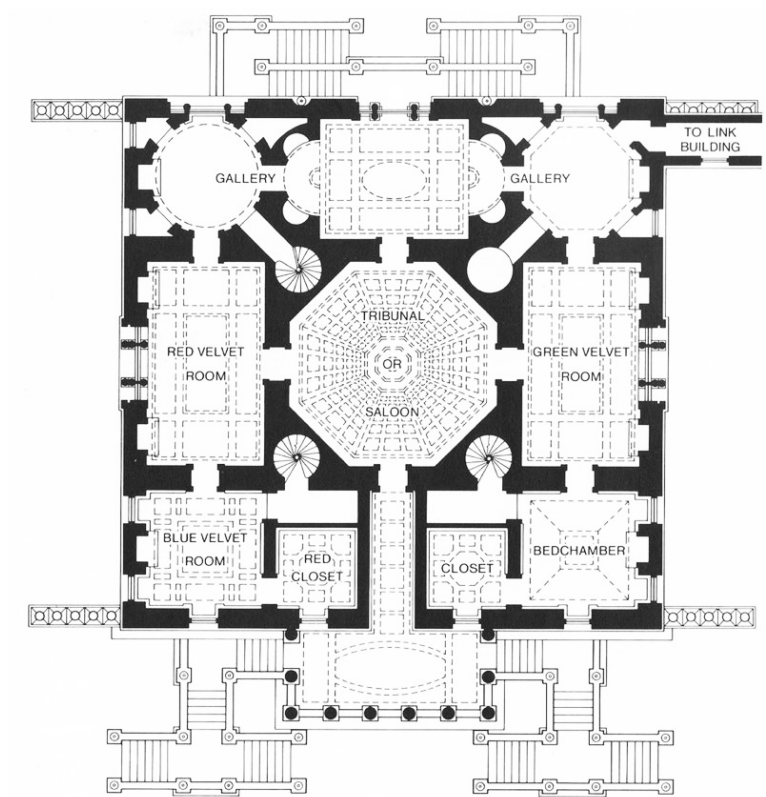
A divisão mais importante e espaçosa da casa burguesa era a sala de estar. Algumas famílias abastadas tinham duas — uma para ocasiões especiais e outra para o uso diário. Para além das divisões de carácter público, a casa incluía quartos privados para os membros da família. As crianças, que passavam grande parte do seu tempo em casa, não só tinham os seus próprios quartos, como também berçários e quartos de estudo.

Ao subir de piso, a casa assumia um carácter cada vez mais íntimo e privado, marcando uma distinção clara entre a vida social, a vida familiar e o indivíduo. O desejo por um quarto de dormir pessoal demonstra não só uma procura por privacidade, como também a necessidade de expressar formalmente a noção de individualidade.

As semelhanças entre a Inglaterra e Holanda, desde as suas tradições

⁴² J. H. B. Peel, *An Englishman's Home*, Newton Abbot, Devon: David & Charles, 1978, pág. 20

⁴³ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 107



10 William Kent

Chiswick House, 1725. Planta do rés-do-chão

marítimas ao Protestantismo, permitiram uma relação de proximidade cultural e de troca entre estes dois países⁴⁴. Nesse sentido, os ingleses importaram elementos e técnicas construtivas holandesas, tais como a janela de guilhotina e a construção em tijolo. Desse modo, o exterior das casas de campos inglesas, pequenas e em tijolo, com o seu charme despretensioso, correspondiam a uma versão rural das casas em banda holandesas⁴⁵.

Nos seus interiores, contudo, as casa de campo inglesas adoptavam o vocabulário arquitectónico de Andrea Palladio (1508-1580), cujos livros *Il quattro libri di architettura* (Os quatro livros de arquitectura), tinham sido publicados em Inglaterra pelo arquitecto Inigo Jones (1573-1652), em 1620.

De início, o Palladianismo influenciou apenas o desenho interior das casas, mas após 1700 desenvolveu-se num estilo arquitectónico único, que exerceu uma influência considerável no gosto inglês ao longo do século XVIII⁴⁶.

Em Chiswick House, construída por volta de 1725, há uma influência evidente do estilo palladiano no desenho da casa, destacando-se o trabalho do arquitecto William Kent (1685-1748), que não só desenhou o seu interior, como também planeou os seus jardins⁴⁷.

Pelo final do século XVIII, no entanto, a organização dos espaços da casa de campo inglesa foi-se libertando do desenho regrado do Palladianismo. O gosto inglês pela natureza, bem como pela naturalidade da vida e das coisas, começou a traduzir-se numa organização menos formal e mais livre da casa, tal como se pode observar em obras como Luscombe Castle — o primeiro contributo inglês para o Movimento Romântico — desenhado pelo arquitecto John Nash (1752-1835). O distanciamento do Palladianismo eliminou a forma compacta da casa, permitindo que esta se desenvolvesse longitudinalmente, sobre alas, recorrendo ao uso de corredores para organizar as ligações entre compartimentos. Inevitavelmente, o grau de privacidade nos quartos individuais aumentou. Ao mesmo tempo, o *hall*, por não conduzir directamente a todas as divisões, ficou mais pequeno.

A substituição da geometria característica do Palladianismo permitiu ainda a experimentação do dimensionamento das divisões proporcionalmente à sua relevância e significado na casa. Do mesmo modo, facilitou a integração de novos espaços à casa, bem como o aprofundamento do valor e importância de todos os

⁴⁴ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 113

⁴⁵ Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1958, pág. 165

⁴⁶ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 114

⁴⁷ Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1958, pág. 226



11 John Nash

Luscombe Castle, 1804

seus elementos arquitectónicos, procurando o carácter individual de cada divisão. As janelas, por exemplo, podiam ser dimensionadas e colocadas de modo mais livre, não sendo pensadas apenas a partir do exterior, mas principalmente pelo efeito pretendido no interior.

A ideia inglesa de conforto correspondia essencialmente à ideia de comodidade francesa, contudo, estava mais desenvolvida. Segundo os ingleses, o conforto não devia apenas cumprir um dever estético, como também devia oferecer uma sensação de bem-estar físico. *O conforto era para ser simples e apaziguador. Era suposto ser natural mas, tal como o jardim inglês, ou a casa inglesa, cuidadosamente planeado*⁴⁸.

Na Inglaterra do século XVIII, a noção de conforto tinha-se tornado num ideal.

Encontrava-se não só no palácio real, como também na casa de famílias mais abastadas. A sua chegada aos restantes países da Europa foi, no entanto, demorada, sendo que *até pelo menos 1850, o conforto era visto pela maioria das pessoas como em primeiro lugar algo cultural (e Inglês) e apenas depois como algo físico*⁴⁹.

No seu livro *The Gentleman's House* (A casa de um cavalheiro), Robert Kerr indicou que *aquilo a que chamaríamos de casa confortável em Inglaterra é algo tão intimamente ligado aos costumes ingleses, que nos torna aptos para dizer que em mais nenhum país, a não ser no nosso, este elemento de conforto é plenamente entendido*⁵⁰.

A transição para o século XIX, foi marcada pela re-descoberta do conceito de higiene, pelo que a evolução da noção de conforto foi redirecionada no sentido de uma sensação de bem-estar proporcionada pela introdução de novas tecnologias na casa — a ventilação mecânica e a luz a gás. Seria de esperar que as várias invenções tecnológicas introduzidas nas casas desta época causassem um impacto profundo na sua aparência. Surpreendentemente, esse não foi o caso. Ainda que o espaço doméstico se estivesse a tornar cada vez mais eficiente e organizado, o desenho do seu interior manteve-se idêntico.

*A história do conforto é uma evolução gradual. Foi uma evolução que não foi perturbada nem mesmo pela chegada da electricidade, nem pela gestão das tarefas domésticas. Conseguiu sobreviver ao desaparecimento de serventes e à reaparição da casa familiar pequena. (...) O conforto estava na origem da casa e era resiliente o suficiente para absorver não só novas tecnologias, como também um novo modo de vida*⁵¹.

⁴⁸ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 121

⁴⁹ Idem, pág. 125

⁵⁰ Robert Kerr, *The Gentleman's House: How to plan English Residences, from the Parsonage to the Palace*, Londres: John Murray, 1871, pág. 69

⁵¹ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 125

Capítulo 2

Uma nova cultura artística: *A Red House,* em Bexleyheath

A ascensão da indústria em Inglaterra, durante o século XIX, tornou a Grã-Bretanha na maior potência da época. Durante este período, a concentração de poder nas mãos da elite económica substituiu o sistema aristocrático, colocando um fim ao sistema social medieval, bem como à classe dos artesãos formados pelas guildas.

O progresso mecânico permitiu aos fabricantes produzir milhares de artigos baratos no mesmo período de tempo e ao mesmo preço que anteriormente eram necessários para produzir um único objecto. No entanto, foi também o responsável pela criação de objectos vulgares e toscos, vazios de qualquer sentido. De ano para ano a procura ia aumentando, possibilitada por um público ignorante. O artista, incapaz de se submeter ao gosto da maioria dos seus contemporâneos, afastava-se. Revoltado com o rumo da qualidade artística, dependente de fabricantes incultos, *o artista isolou-se deliberadamente da vida quotidiana da sua época, fechando-se no interior do seu círculo sagrado e dedicando-se à criação da arte pela arte e da arte pelo artista*⁵². As inevitáveis consequências deste afastamento manifestaram-se de modo cada vez mais evidente à medida que o século XIX avançava.

Preocupado com a evolução social e cultural do seu tempo — cada vez mais distanciada do mundo natural e focada na mecanização da vida — William

⁵² Nikolaus Pevsner, *Pioneiros do desenho moderno*, Lisboa: Ulisseia, 1962, pág. 21



12 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. Fachada Norte

Morris (1834-1896) procurou redefinir a identidade inglesa, reafirmando aqueles que considerava os seus maiores valores. Os seus desejos eram poucos mas profundos; *ter dinheiro suficiente para se proteger do medo e da degradação pessoal e familiar; tempo livre do seu trabalho (embora o considere prazeroso) para que possa ler e pensar e que lhe permita aproximar a sua vida da vida do mundo; ter um trabalho louvável e coragem para o realizar de modo a que se sinta bem entre os seus camaradas. Por fim (a parte mais importante) a sua própria quota de arte, cujo elemento principal será uma casa onde não falte a beleza que se poderia facilmente encontrar na natureza, não lhe tivesse a perversidade voltado as costas*⁵³.

Como reacção contra a pretensão e exibicionismo da época, contra a estética da industrialização e ainda contra as condições sociais desumanas, resultantes da tirania da máquina, William Morris juntamente com o arquitecto Philip Webb (1838-1915) construiu, entre 1858 e 1860, uma casa para si e a sua família — a *Red House*.

Numa tentativa de adaptar os métodos de construção do tardo-gótico às necessidades do século XIX, esta tornou-se *a primeira casa privada de uma nova cultura artística, o primeiro exemplo da casa moderna, onde não só o seu interior é considerado revolucionário, como o próprio desenho do seu exterior era único na sua época*⁵⁴.

Philip Webb desenhou a *Red House* através da simplicidade de materiais tradicionais, utilizados de maneira surpreendentemente nova. Pela primeira vez, uma casa exibia as suas paredes de tijolo sem qualquer tipo de revestimento. Esta atitude perante os materiais, revela, certamente, a influência de John Ruskin, o qual, no seu livro *The Seven Lamps of Architecture* (As sete lâmpadas da Arquitectura), de 1849, havia defendido que um edifício deve ser, acima de tudo, verdadeiro à sua construção, explicando: (...) *na arquitectura, é possível realizar uma outra violação [da verdade], mais desprezível e talvez menos subtil ainda; uma falsa afirmação a respeito da natureza dos materiais, ou da quantidade de trabalho. Isto é, no sentido pleno da palavra, errado*⁵⁵.

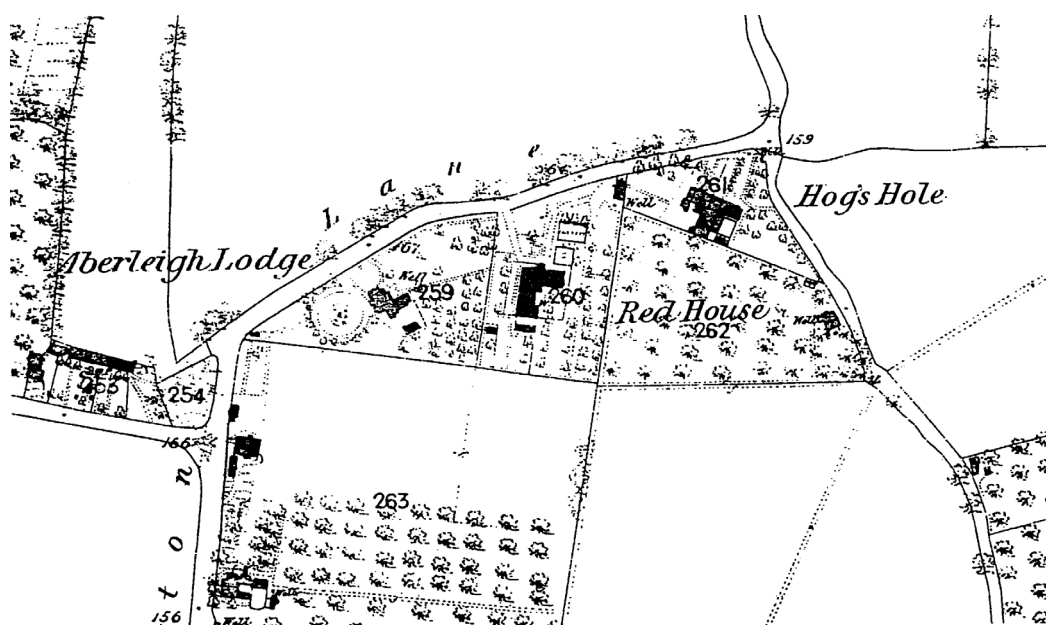
Os telhados íngremes da *Red House*, cuja aparência faz lembrar as coberturas dos celeiros antigos, foram construídos com telhas vermelhas, em oposição à maioria das casas e *cottages* da época, cujos telhados eram construídos em ardósia.

Num poema, intitulado *Golden Wings* (Asas douradas), William Morris enalteceu

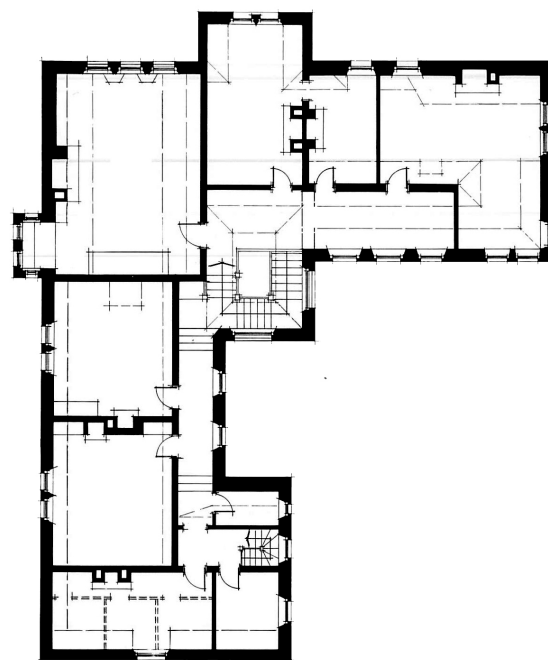
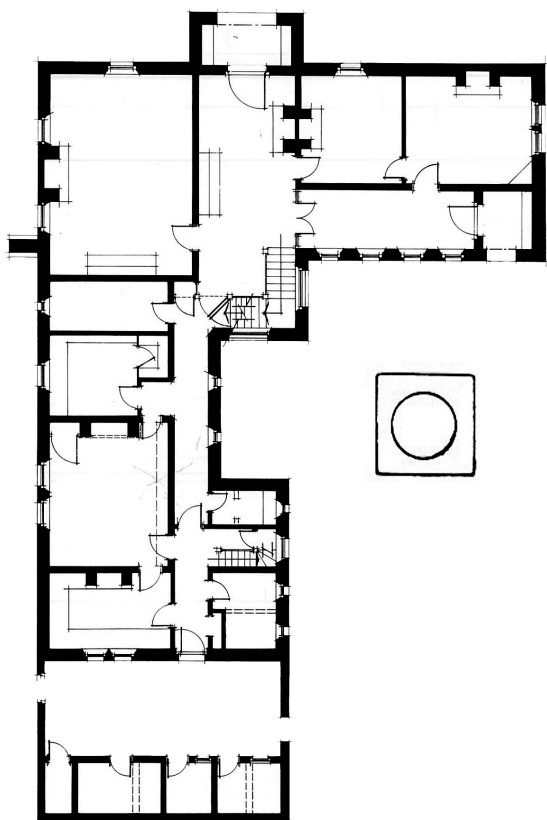
⁵³ J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Madras: Longmans, Green and Co., 1947, pág. 53

⁵⁴ Hermann Muthesius, *The English House*, Oxford: BDP Professional Books, 1987, pág. 17

⁵⁵ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Nova Iorque: Wiley, 1865, pág. 28



13 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. Planta de implantação



14 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. Planta do rés do chão

15 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. Planta do 1º piso



16 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. Fachada Oeste

a aparência da casa, escrevendo:

*No meio de um jardim murado,
na terra feliz de álamos,
ergue-se um antigo castelo,
com um velho cavaleiro a guardá-lo.
Muitos tijolos escarlate havia
nas suas paredes, e pedra cinza antiga;
sobre as quais maçãs vermelhas nasciam
na altura certa do ano*⁵⁶.

O surpreendente contraste da aparência da casa com a sua envolvente, é cuidadosamente anunciado pelos muros vermelhos que, à distancia, protegem a casa e o seu terreno. Ao passar esta sua muralha, cria-se a ilusão de entrar num outro mundo, cujo destino final são os jardins e a casa criados por Morris.

A massa construída, que se divide em duas alas organizadas em L, vai avançando e recuando, permitindo que a casa entre pelo jardim e vice-versa. Há uma certa harmonia entre o edifício — sólido e romântico — e a sua envolvente. As suas proporções e detalhes, em particular a sensação geral de verticalidade, parece relacionar-se com a vegetação que envolve a casa, tornando a volumetria elegante e próxima da natureza. A planta da *Red House*, foi planeada com tanto cuidado, que quase nenhuma árvore do pomar teve que ser cortada. (...) Este cuidado, resultou num desenho do jardim tão único quanto a casa que o envolvia⁵⁷, com os seus pomares e campos de flores bordados por lavandas e rosmaninho⁵⁸.

O desenho da casa e a composição das suas fachadas indica uma clara influência nas construções domésticas neo-góticas, perceptível através dos seus volumes sólidos, telhados e formas das janelas e portas. Tal influência terá certamente surgido pela admiração do trabalho do arquitecto Augustus Pugin (1812-1852), o qual tinha influenciado profundamente a arquitectura da época, em particular de arquitectos como G.E. Street (1824-1881), para o qual Morris e Webb tinham trabalhado e onde se conheceram. Pugin recomendava o uso de formas arquitectónicas derivadas dos princípios góticos, traduzindo-se numa arquitectura onde não deveria haver *elementos que não sejam necessários para a sua conveniência, construção ou função e onde todo o ornamento se deve*

⁵⁶ William Morris, *The Defence of Guenevere and other Poems*, Londres: Bell and Daldy, 1858, pág. 202

⁵⁷ J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Madras: Longmans, Green and Co., 1947, pág. 53

⁵⁸ Edward Hollamby, *Red House, Bexleyheath: The Home of William Morris* (1991), in *Arts and Crafts houses*, Londres: Phaidon, 1999, sem paginação



17 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. Pátio



18 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. Fachada Este



19 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. Fachada Sul

*limitar a um enriquecimento da sua construção*⁵⁹.

A fachada Norte, que se volta para o percurso de chegada à casa, é a de carácter mais austero — *quase proibitivo*⁶⁰ — sendo apenas quebrada pela saliência que marca o alpendre de entrada e pelas três altas janelas de lanceta que anunciam a presença da sala de estar no primeiro piso. As janelas e portas são, sem dúvida, os elementos mais inventivos na composição das fachadas; com diferentes formas, tipos e tamanhos, organizam-se numa expressão mais livre, em função das necessidades dos espaços internos da casa e de maneira a exprimir com maior clareza, no exterior, a organização interior. Nas fachadas opostas à entrada, que abraçam o exterior mais privado da casa, é onde este aspecto se torna mais evidente. Neste lado da casa, no pátio exterior, encontra-se um dos elementos mais marcantes do projecto — o poço circular cuja cobertura cónica é suportada por uma estrutura em carvalho maciço. Este pátio, orientado a sudeste, era envolvido originalmente por uma gelosia de madeira, coberta de rosas, que criava um cenário idílico, como um oásis, do qual o poço constituiria a peça central. O arco quebrado, na fachada Sul, marca um alpendre ao qual Morris atribuiu o nome *Pilgrim's Rest* (Repouso do Peregrino), pela proximidade do terreno com um antigo caminho de peregrinação da Inglaterra medieval. Através deste alpendre, cria-se um espaço de transição que marcam a passagem do interior para o jardim. Em ambas as fachadas voltadas para o pátio, três janelas circulares, que iluminam os corredores no piso superior, contrastam com a verticalidade das restantes aberturas. As dimensões destes conjuntos de janelas variam em tamanho, marcando a distinção da sua relevância no interior. As que se situam na fachada sul, são maiores, pelo que iluminam o corredor cuja importância no interior é mais preponderante. Na ligação entre estes dois corredores, na articulação entre as duas alas da casa, surgem as escadas principais, que se inserem numa torre com janelas de arco abatido, encimadas por um arco quebrado, que acompanham o movimento ascendente. Na fachada a Este, uma segunda escada mais pequena é iluminada por uma janela alta e estreita, exprimindo com clareza a sua função secundária. Emergindo do telhado voltado a sul, uma janela de mansarda ilumina o dormitório das empregadas. Na fachada Oeste, uma *bay window*, suportada por um contraforte relaciona-se de forma equilibrada com a verticalidade da chaminé que surge a partir da parede.

O elemento dominante na composição do exterior da casa, contudo, é o telhado — *a alma da casa, na medida em que significa o próprio abrigo e através do qual o coração e hospitalidade da casa se criam no seu interior*⁶¹.

⁵⁹ A. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, Londres: J. Weale, 1841, págs. 1-2.

⁶⁰ Edward Hollamby, *Red House, Bexleyheath: The Home of William Morris* (1991), in *Arts and Crafts houses*, Londres: Phaidon, 1999, sem paginação

⁶¹ John Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting*, Londres: George Routledge & Sons, 1854, pág. 27



20 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. *Hall*

Depois de passar pelo amplo alpendre de entrada, é-se recebido por um generoso *hall*, no centro da casa. Nos dias de Inverno, a lareira em tijolo vermelho aquecia este espaço, contribuindo para uma sensação acolhedora e de aconchego. Em frente à lareira, um armário que integra um assento recebe os convidados. Contudo, são as escadas em carvalho no fundo do *hall* que dominam este espaço; o seu efeito dramático é alcançado pelo desenho cuidado dos elementos estruturais, tais como as vigas e os longos balaustres pontiagudos, revelando e enaltecendo a sua construção. Painéis em madeira revestem o corrimão, contribuindo para o aspecto robusto e massivo das escadas. As paredes do *hall* foram igualmente revestidas em painéis de madeira, ocultando uma porta junto às escadas, que permite o acesso à zona de serviço.

Ao passar pelas portadas envidraçadas do outro lado do *hall*, surge um luminoso corredor que dá acesso a um quarto de dormir, possivelmente para visitas, bem como ao pátio exterior, através do alpendre de *Pilgrim's Rest*. Aqui, mais uma vez, o jardim desempenha um papel essencial, desta vez, na composição espacial da casa. Nos vidros de duas das janelas que iluminam este corredor, foram inseridos painéis figurativos, possivelmente pintados pelos amigos de William Morris, Edward Burne-Jones (1860-1898) ou até Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), representando o “Amor” com uma túnica vermelha e o “Destino” com um vestido verde.

Imediatamente a seguir ao armário do *hall*, uma discreta porta dá acesso à sala de jantar, a qual era todavia utilizada por Morris como sala de estar e de convívio. Dominando a organização deste compartimento, uma cómoda vermelha, desenhada por Webb, contrasta com o papel de parede, com motivos vegetativos, desenhado por Morris; seguramente, esta diferenciação de cores é uma alusão ao exterior, onde a cor vermelha da casa, tal como o armário, contrasta com a vegetação do jardim. No centro desta sala, uma longa mesa de carvalho maciço, também desenhada por Webb, tinha dimensões suficientes para receber os amigos de Morris, que enchiam a *Red House* todos os fins-de-semana⁶².

Ao subir a escadaria no *hall*, seguindo as janelas que acompanham o movimento ascendente, a forma e a estrutura do telhado revela-se no tecto. A partir do segundo patamar, a escada divide-se, seguindo as duas direcções de circulação no primeiro piso; neste momento a organização em L dos espaços de circulação torna-se mais evidente.

Na ala a sul, um arco quebrado acompanha a verticalidade do corredor mais estreito e menos importante, que possibilita o acesso aos quartos de dormir das filhas de Morris, ao dormitório das serventes, ao quarto de dormir da governanta e a uma pequena escada que leva à zona de serviço do rés-do chão.

⁶² Diane Haigh, *Baillie Scott: The Artistic House*, Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 17



21 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. Sala de estar



22 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. Vista das escadas para a ala Norte



23 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. Vista das escadas para a ala Sul



24 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. Sala de estar da família

Por sua vez, a ala mais importante, situada a norte, é marcada por um arco abatido que suporta a carga do telhado, permitindo a generosa largura do corredor. Nesse sentido, ambos os arcos foram não só desenhados de acordo com as necessidades estruturais dos espaços, como também em função da preocupação de enunciar a hierarquia dos corredores.

O pavimento em madeira, que contrasta com o pavimento amarelo em cerâmica no rés-do-chão, contribui para uma atmosfera mais confortável e delicada, ao mesmo tempo que aponta para o carácter privado dos espaços exclusivos à família. No início do corredor a Norte, logo à esquerda, uma modesta porta permite o acesso ao espaço mais importante da casa — uma sala de estar mais íntima, utilizada por Morris e a sua família. Este compartimento, que se desenvolve no canto da casa, abre-se para o jardim através das três altas janelas de lanceta que se voltam para o percurso de entrada, vislumbrando os jardins a norte e os campos da aldeia de Upton. A oeste, uma *bay window* estende-se em profundidade, oferecendo vista sobre o relvado, estabelecendo, uma vez mais, uma relação entre o interior da casa e o seu jardim. Ao mesmo tempo, por não se encontrar ao mesmo nível que o piso da sala de estar, a janela cria um segundo espaço, com um banco contemplativo, oferecendo um cenário íntimo e aconchegante. Sobre a decoração desta sala de estar, Segundo J. W. Mackail, Morris anunciou que pretendia torná-la na sala mais bonita de Inglaterra. (...) *Assim que a estrutura da casa foi concluída e se erguia limpa e despida entre as suas macieiras, tudo, ou quase tudo, que viria a mobiliar ou decorar a casa, tinha de ser igualmente desenhado e concretizado* [por Morris]. *Apenas em alguns casos isolados haveria algo que satisfizesse Morris e pudesse ser comprado — tais como os tapetes Persas, porcelanas ou loiça de barro holandesa para o uso dos serventes. Nem uma cadeira, uma mesa, uma cama, um jarro para vinho ou um copo para o beber; tudo tinha que ser reinventado, poderá até talvez dizer-se, para fugir à estética do seu tempo*⁶³. Nesse sentido, a decoração desta sala de estar, *foi o resultado do trabalho desenvolvido por Morris e os seus amigos, ao longo dos anos. Foi nesse momento que o problema da decoração começou*⁶⁴.

Tal como na sala de convívio no piso de entrada, também na sala de estar da família havia uma grande peça de mobiliário — um armário branco com um assento embutido, desenhado por Morris — ao qual Webb acrescentou uma balaustrada no topo, permitindo o acesso ao sótão da casa ao mesmo tempo que criava uma pequena galeria para músicos.

⁶³ J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Madras: Longmans, Green and Co., 1947, pág. 53

⁶⁴ Ibidem



25 William Morris, Philip Webb,
Red House, 1860. Estúdio de William Morris

A combinação de funções, característica nos trabalhos de Morris, atribuía uma conotação romântica a uma solução que noutro caso seria meramente prática. Contudo, o elemento principal deste espaço é a lareira em tijolo que é rematada, no seu encontro com a inclinação do tecto, por uma trave em carvalho, na qual Morris gravou o lema *Ars longa, Vita Brevis* (A Arte é longa, a Vida é breve).

Contribuindo com um tom pessoal e delicado, os sofás coloridos e os tapetes persas, contrastam com a simplicidade das paredes brancas. Esta música visual influencia a percepção deste espaço, oferecendo uma sensação de prazer e conforto.

Imediatamente ao lado da sala de estar, sobre o alpendre de entrada, Morris tinha o seu quarto de dormir e vestir, e no fim do corredor, encontrava-se o seu estúdio. Neste compartimento em particular, a manipulação das formas dos telhados e da composição das aberturas nas fachadas foram cuidadosamente desenhadas de modo a servir não só o exterior como também, e principalmente, o interior.

Os telhados da casa, além de não restringirem os espaços que albergam, desenham-nos de forma igualmente expressiva, como no exterior. As diferentes inclinações, pés direitos e janelas, criam uma agradável variedade espacial, que enuncia uma organização aberta, ao mesmo tempo que proporcionam uma sensação de bem-estar. O conjunto de janelas no canto do estúdio, que possibilitam vislumbrar o poço no pátio da casa, criam, juntamente com os elementos mais baixos do telhado, um pequeno recanto de trabalho resguardado do grande espaço que acolhe a lareira. Por sua vez, este espaço mais amplo, é iluminado pelas duas janelas maiores que, juntamente com a abertura circular, acompanham a forma do tecto.

William Morris e Philip Webb partilhavam um encanto pelas coisas do dia-a-dia que se reflectia numa arquitectura bela e confortável. O gosto pelo pitoresco e o neo-gótico influenciou a organização informal dos espaços da *Red House*, dimensionados de acordo com a sua relevância e significado para a família. O desenho interior dos espaços e elementos da casa, que resulta da vida e dinâmica familiar, relacionava-se naturalmente com o seu exterior. Esta é a ideia de conforto que Morris e Webb desenvolvem na *Red House*. O espaço no interior da casa não é, portanto, apenas um exercício formal, mas uma forma de realçar os rituais da vida quotidiana; *o arquitecto, não imita palácios*⁶⁵ e *a casa é espaçosa e sólida, e contudo absolutamente nada pretensiosa. Assim, esta casa mostra-se em todos os aspectos como um exemplo*

⁶⁵ Nikolaus Pevsner, *Pioneiros do desenho moderno*, Lisboa: Ulisseia, 1962, pág. 71

*de transição no desenvolvimento da casa inglesa moderna*⁶⁶.

São as ideias desenvolvidas na *Red House*, mais do que a sua concretização, que tem maior importância para a arquitectura que se seguiu.

Através da *Red House*, estabeleceu-se o ideal de casa artística, onde *plantas e alçados se tornaram a expressão de utilidade; os materiais dos edifícios eram locais, sendo mais baratos e mais harmoniosos com a envolvente. Os detalhes eram retirados de obras vernaculares e os arquitectos estavam interessados na construção e no trabalho em conjunto com estucadores, pintores e carpinteiros, de modo a enriquecer os seus edifícios. O ornamento era inspirado na natureza*⁶⁷.

A *Red House* depende de virtudes como modéstia, honestidade de expressão e humanidade na caracterização do seu significado estético. A casa distancia-se da “batalha de estilos”, em direcção a um desenho mais livre, atento à funcionalidade dos espaços e verdade dos materiais construtivos. Através da sua construção e decoração, a *Red House* estabeleceu não só um novo tipo de experimentação na arquitectura, onde a casa é entendida como um veículo para testar novos objectivos na arquitectura e nas artes decorativas, como estabeleceu, acima de tudo, um novo ideal de vida — *simplicidade da vida, mesmo a mais humilde, não é uma miséria, mas a própria origem do requinte: um soalho polido e paredes caiadas, árvores verdes e campos floridos (...) transformarão todos os “operários” em trabalhadores, em artistas, em homens*⁶⁸.

A *Red House* representa um marco importante na vida e obra de William Morris. Foi quando se debruçou nos acabamentos do seu interior de acordo com as suas ideias que descobriu a sua vocação — criar cada elemento da casa a partir do início, reorganizando ao mesmo tempo o interior do espaço doméstico. Depois desta experiência, dois anos após a construção da casa, Morris iniciou a empresa *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, com o objectivo de produzir manualmente elementos das artes decorativas, tais como vitrais, mobiliário, tecidos estampados e papéis de parede, re-estabelecendo a unidade entre as belas-artes e o artesanato, que se havia perdido com a industrialização.

Esta concretização, foi continuada pela geração seguinte e deu origem ao Movimento *Arts and Crafts*. Uma invenção dos anos oitenta do século XIX, este movimento rejeitava todos os aspectos da vida do seu tempo — religião, comércio, conduta, educação, literatura e arquitectura — procurando

⁶⁶ Hermann Muthesius, *The English House*, Oxford: BDP Professional Books, 1987, pág. 17

⁶⁷ Diane Haigh, *Baillie Scott: The Artistic House*, Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 7

⁶⁸ William Morris, *William Morris on Art and Socialism*. Nova Iorque: Dover Publications Inc.

respostas para os seus problemas no mundo medieval. A questão central do Movimento *Arts and Crafts*, que procurou transcender as cópias estilísticas, era a vitalidade do trabalho manual. Através dos edifícios antigos, os arquitectos viam não só excelência técnica, como também uma riqueza inventiva e criativa em cada detalhe. O movimento foi sustentado inicialmente por artistas e arquitectos como Walter Crane (1845-1915), Arthur Mackmurdo (1851-1942), Lewis Day (1845-1910), entre outros. Contudo, os seus ideais foram finalmente materializados por arquitectos mais jovens, tais como Mackay Hugh Baillie Scott (1865-1945), para quem o Movimento *Arts and Crafts* oferecia uma abordagem social às artes, a oportunidade de desenvolver um desenho mais livre e verdadeiro em oposição àquele que encontravam nas academias de arquitectura, pintura e escultura. Foi graças ao Movimento *Arts and Crafts*, cujos princípios tiveram origem na *Red House*, que a casa e o seu interior foram novamente desenhados através da colaboração de artistas, na procura por uma arquitectura focada nas necessidades físicas e emocionais do Homem. Foi conquista da *Red House* ter encontrado um escape; um escape que consistia na recuperação de tradições passadas do mestre-artesão. Este edifício possuía tudo aquilo se procurava e desejava: simplicidade de sentimento, adequação estrutural, formas naturais no lugar de adaptações arquitectónicas do passado, desenho racional e prático, divisões de dimensões razoáveis, cor e um efeito harmonioso que em tempos passados resultava espontaneamente de um desenvolvimento orgânico, baseado nas condições locais⁶⁹.

Morris abandonou a sua casa em Bexleyheath em 1865 e a partir de 1871 alugou Kelmscott Manor, uma casa senhorial de pedra em Oxfordshire. A mudança de casa enfatiza a sua posição a respeito da arquitectura vernacular como a direcção a seguir tendo explicado que *será através destes edifícios desnecessários e desprezíveis que uma arquitectura nova e genuína irá florescer*⁷⁰. Nas novelas utópicas que escreveu, Morris descreve uma vida rural longe da opressão das cidades industriais do século XIX, que permitia uma sensação de realização pessoal e liberdade a todos os homens e mulheres do seu tempo. A sua visão Romântica abriu olhos à geração que se seguiu.

⁶⁹ Hermann Muthesius, *The English House*, Oxford: BDP Professional Books, 1987, pág. 15-16

⁷⁰ Diane Haigh, *Baillie Scott: The Artistic House*, Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 17

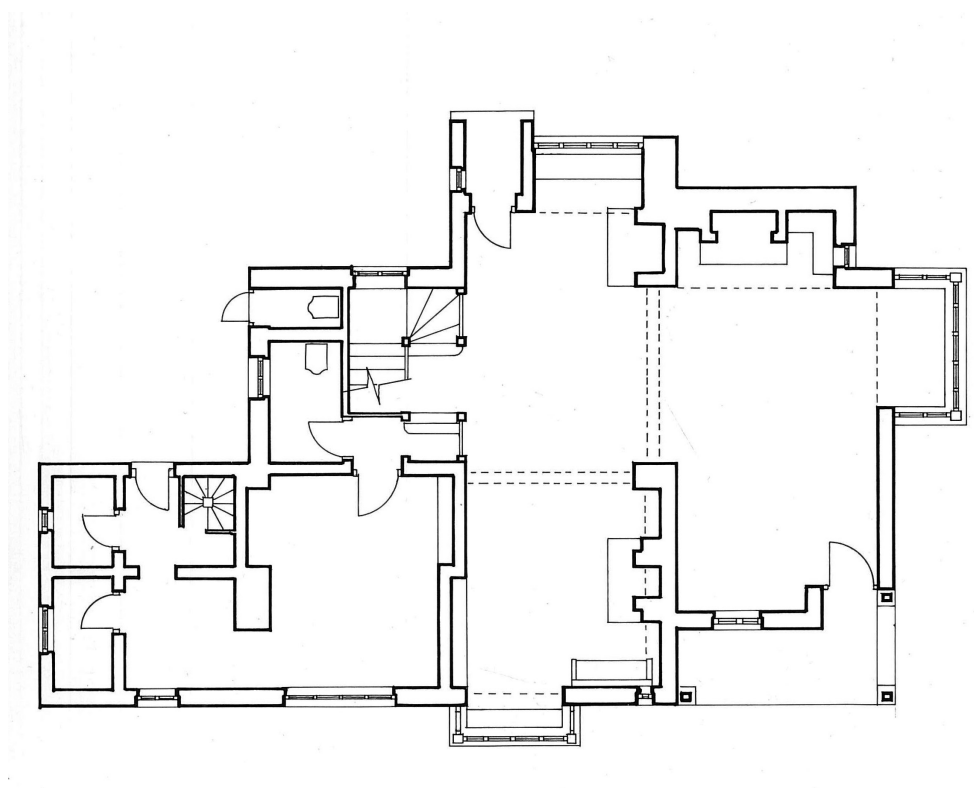
Capítulo 3

O poeta entre os arquitectos

Mackay Hugh Baillie Scott

Na Inglaterra do século XIX, o ideal da casa artística prometia serenidade e refúgio da vida movimentada das grandes cidades. No contexto do Movimento *Arts and Crafts*, a casa artística tinha conotações específicas — os arquitectos deviam recorrer ao uso de materiais locais para que a casa se moldasse à paisagem, reflectindo uma construção tradicional e vernacular; a unidade da sua construção deveria ser alcançada por meio da união de desenhos e linguagens, desde a sua estrutura até ao mobiliário, procurando desenvolver o seu potencial artístico, de maneira simples, honesta e segundo padrões de produção exigentes, enfatizando a funcionalidade do desenho das formas.

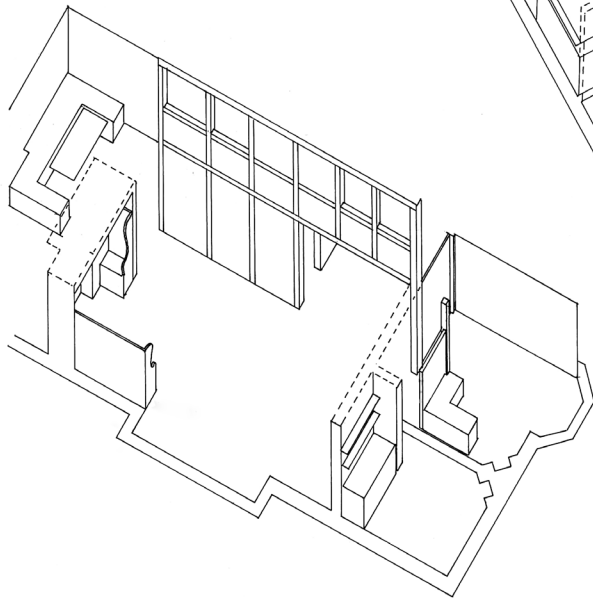
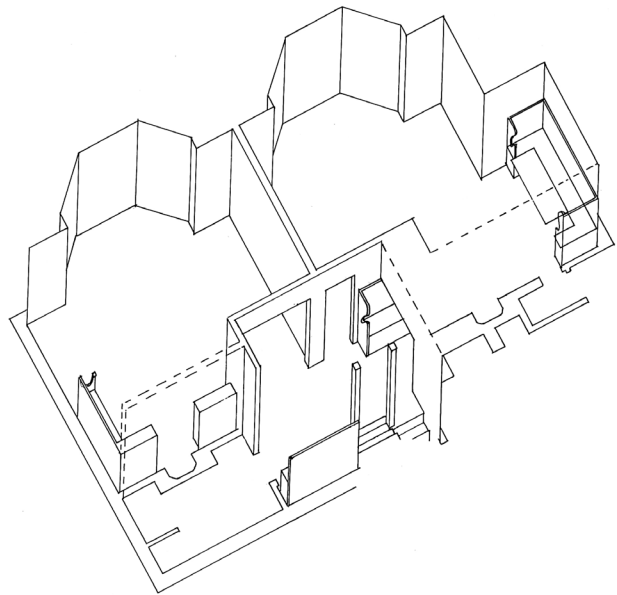
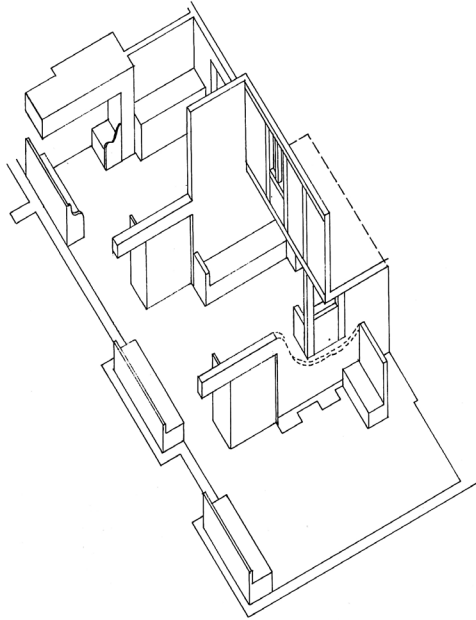
Mackay Hugh Baillie Scott trabalhou neste contexto e partilhou estas ideias. No entanto, tendo iniciado a sua carreira na Isle of Man, Scott desenvolveu o seu trabalho distante dos outros arquitectos do Movimento, uma vez que estes se encontravam principalmente em Londres. Ainda assim, este distanciamento permitiu-lhe desenvolver uma abordagem própria aos problemas da arquitectura, conseguindo propostas inovadoras para o interior do espaço doméstico. Na década de 1890, Scott começou a explorar as possibilidades de uma nova espacialidade, ao abrir os interiores da casa para um *hall*, de modo a proporcionar um espaço ininterrupto para as actividades diárias. Tal como William Morris, vinte anos antes, Scott deu o nome de *Red House* (Casa Vermelha) à sua primeira proposta para esta ideia de organização do espaço doméstico. Desenhada em 1892 como uma casa para si e a sua família, a planta da *Red House* exhibe três divisões principais — um *hall*, uma sala de jantar e uma sala de estar — separadas por painéis desmontáveis. Ao retirarem-se os painéis, esta solução permitia abrir o centro da casa, possibilitando um único espaço contínuo. Deste modo, Scott podia alternar o nível de intimidade e conforto, de acordo com a estação do ano ou em função do número de convidados que recebia na sua casa.



26 Mackay Baillie Scott,
Red House, 1892. Planta de implantação



27 Mackay Baillie Scott,
Red House, 1892. Hall



28 Mackay Baillie Scott,
An Ideal Suburban House, 1895

29 Mackay Baillie Scott,
An Artist's House, 1896

30 Mackay Baillie Scott,
A Small Country House, 1896

Ao longo da década de 1890, paralelamente à sua obra construída, Baillie Scott publicou uma série de artigos para a revista *The Studio* (O Estúdio), onde propôs várias possibilidades de abertura do *hall*. Em cada exemplo, Scott descrevia uma visita ao interior das suas casas, comparando a experiência que pretendia com as sensações que tinha vivenciado ao visitar casas medievais.

No seu primeiro artigo, publicado em Janeiro de 1895, introduz o leitor a *An Ideal Suburban House*⁷¹ (Uma Casa Suburbana Ideal), explicando como *ao entrar na porta de entrada, deparamo-nos com um alpendre amplo, de tecto baixo, através do qual, após passarmos por um arco à direita, vislumbramos a escadaria que se ergue a partir de um generoso corredor, que por sua vez nos conduz à cozinha. É difícil para mim ilustrar-vos o efeito da vista do amplo corredor. Para vos dar uma ideia do seu efeito, teria de vos convidar a visitar uma outra casa de campo em Cheshire*⁷². Durante esta sua visita guiada pela casa, através da sua descrição dos espaços, Baillie Scott esclarece a sua ideia de conforto, associando-a a um cenário particular que se passava no *hall* da casa: *sentados nos assentos do recanto com lareira, um conjunto de amigos reúne-se ao redor das labaredas da lareira de tijolo (...); Ouvem-se as cordas dos violinos e em cima, na galeria, estão os músicos, cuja posição atribuiu à música uma sensação de mistério*⁷³.

As propostas para *An Artist's House* (A casa de um artista), publicada em Outubro de 1896 e *A Small Country House* (Uma pequena casa de campo), publicada em Dezembro de 1897, trazem o *hall* para junto da entrada.

A escadaria principal é integrada no *hall*, embora seja tratada como um volume separado deste espaço. Esta solução torna o *hall* não só no centro de circulação da casa, como também num espaço independente, com uma lareira e assentos junto à *bay window*, que garantem uma atmosfera confortável.

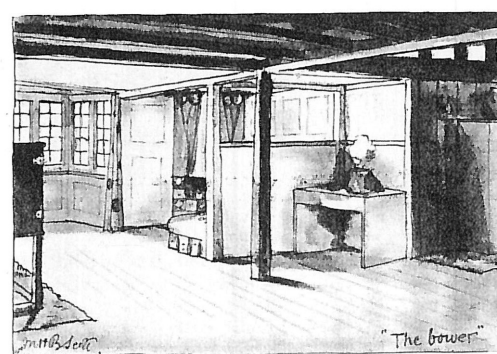
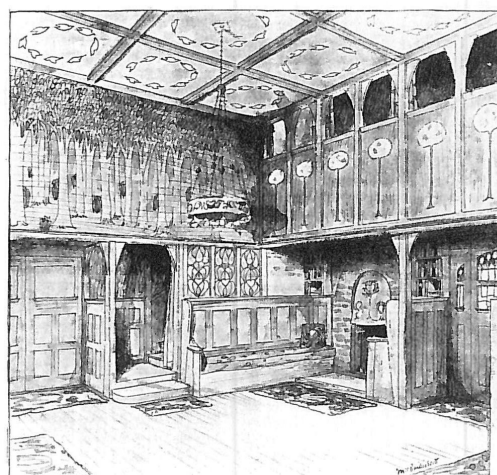
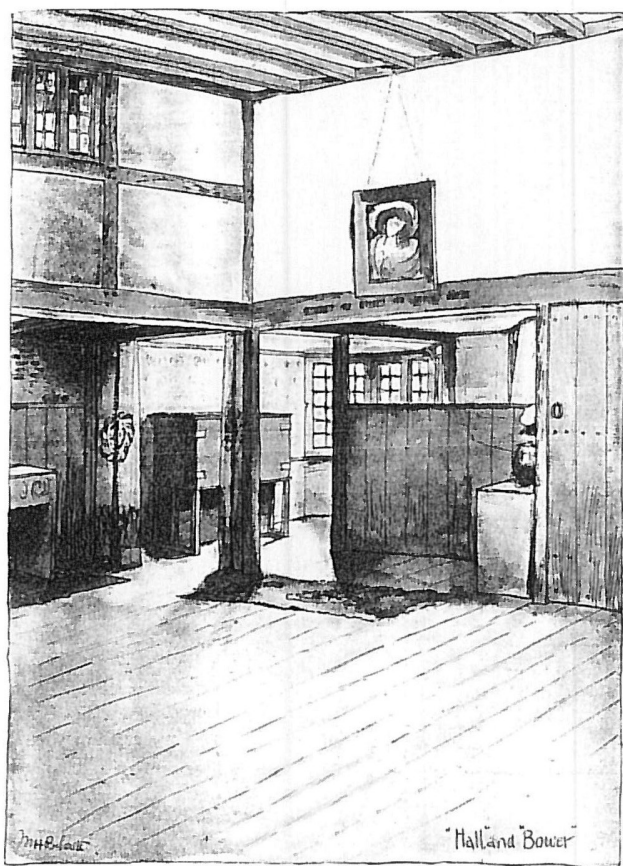
Em ambos os esquemas, há outros espaços de estar, separados do *hall* por portas de correr. A zona de serviço, que corresponde à cozinha e aos quartos dos serventes, é marcada por uma diferença de nível, indicando a natureza secundária destes espaços na composição interior da casa. Estas soluções espaciais já se encontravam desenvolvidas na *Red House*, construída quatro anos antes.

Como a mais radical de todas as propostas publicadas na revista *The Studio*, Baillie Scott desenvolveu *A Country House* (Uma Casa de Campo), publicada em Fevereiro de 1900. Nesta casa, o *hall* é iluminado por uma ampla *bay*

⁷¹ O esquema desta casa, foi mais tarde utilizado na casa *Bexton Croft*, em Knutsford, Cheshire, publicado no livro *Houses and Gardens* (Casas e Jardins), publicado por Baillie Scott em 1906.

⁷² Diane Haigh, *Baillie Scott: The Artistic House*, Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 21

⁷³ *Ibidem*



window e as suas paredes integram pequenas alcovas com diferentes funções — um espaço mais íntimo de estar, um recanto de leitura, um espaço para as crianças brincarem e um espaço de refeição — colocadas sob a galeria do piso superior. Os desenhos ilustrativos de Scott, mostram a relação entre estes pequenos espaços, que sugerem uma atmosfera mais íntima, e o volume espaçoso do *hall*. Nas palavras de Scott, esta não correspondia *de forma alguma a uma casa sofisticada, mas a uma tentativa honesta de cumprir as exigências daqueles que procuram fugir da escravidão da existência suburbana*⁷⁴.

Alguns anos após os seus artigos na revista *The Studio*, Baillie Scott publicou, em 1906, o livro *Houses and Gardens* (Casas e Jardins) no qual aprofundou as ideias que tinha vindo a desenvolver. Este seu livro apresenta uma visão distinta de uma nova direcção na arquitectura, ilustrada por *casas que reuniam os conceitos de conforto, economia e beleza*⁷⁵.

No primeiro capítulo — *Houses as they are and as they might be* (Casas como são e como devem ser) — Baillie Scott abre a discussão, analisando criticamente as casas da época, expondo os seus defeitos evidentes. *O encanto das casas-de-bonecas do estilo Queen Anne, explica, é considerado tão indesejável quanto a horrorosidade das caixas de tijolos características das casas suburbanas*⁷⁶. Scott deplorava as formas estandardizadas, que ignoravam a diversidade das casas inglesas e cujo desenho partia da *ambição de integrar as características das mansões numa versão reduzida, até que o tamanho mínimo e o máximo desconforto fosse alcançado*⁷⁷. *Deste modo, na tentativa fútil de imitar os seus vizinhos, a casa perde a sua qualidade. Esta atitude perante a construção é encorajada pela sua classificação comercial no mercado. (...) As casas são, portanto, valorizadas não em função do engenho e esforço investido no seu desenho, mas pelo grau com que o seu interior foi subdividido em compartimentos rectangulares e pelo número de elementos (...) que possuem*⁷⁸. Como alternativa para este problema, Baillie Scott propunha o desenho da casa com referência na *beleza humilde e serena* da casa de campo inglesa, *aliado às ideias modernas de conforto*⁷⁹. *Sem ser frívola, ostentosa e pretensiosa como a maioria das mansões modernas são, mas cheia de uma serenidade calma e sossegada, que parece embalar o espírito com promessas*

⁷⁴ Mackay Hugh Baillie Scott, *A Country House*, *The Studio*, vol. 19, 1900, pág. 38

⁷⁵ Diane Haigh, *Baillie Scott: The Artistic House*, Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 7

⁷⁶ Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 18

⁷⁷ Idem, pág. 6

⁷⁸ Idem, págs. 7-8

⁷⁹ Idem, pág. 1



32 Mackay Baillie Scott,

Houses and Gardens — A House for an Artist Lover, 1906. Ilustração do hall

*de paz; tal casa é a maior concretização da arte do homem, superior à melhor fotografia, porque não é apenas um sonho, mas um sonho tornado realidade*⁸⁰.

A reforma proposta por Scott também dependia de uma mudança de perspectiva por parte do dono da casa. Este deveria, idealmente, abandonar todo o desejo de *imitar os seus vizinhos*⁸¹ não só a respeito do mobiliário da casas, como também dos seus modos de vida; ao invés disso, deveria exigir o *tipo de beleza que é inerente na estrutura — dependente, em grande medida, das suas proporções — e que não requer de mobiliário para alcançar qualquer tipo de efeito*⁸².

O habitante idealizado por Scott, tem a *convicção de que a vida mais humilde é a mais valiosa e a mais sensata*, pois acredita que o progresso não se encontra na multiplicação dos espaços da casa, mas em reduzi-los ao limite mínimo, garantindo a sua qualidade. Ele não considera que a casa corresponde a um lugar para a exibição de mobiliário e de objectos, mas a um espaço para pessoas, desenhados para o seu conforto, comodidade e bem-estar. Ele exige que a sua casa inclua, além do conforto prático, aquele tipo de beleza que se encontra na sua estrutura e que depende em grande medida do desenho da sua proporção, sem recorrer ao uso de mobiliário para o efeito. Assim, nos espaços amplos e simples da sua espaçosa casa de campo, ele dispõe alguns dos seus poucos pertences. Ele não deseja reproduzir os estilos populares do passado. (...) De resto, ele (...) tenta, tanto quanto possível, assegurar um desenho cuidado, não só na sua casa, mas em todos os restantes elementos. Deste modo (...), tudo mostra um cuidado e sentimento no seu desenho e produção⁸³.

A ideia central de *Houses and Gardens* era a espacialidade que as casas modernas poderiam e deveriam assumir, se a sua organização interior fosse submetida a princípios mais racionais — *há uma necessidade urgente de reformular a planta da casa moderna comum e, além das considerações artísticas, é importante que seja desenhada de modo racional*⁸⁴. A sua atenção focava-se principalmente na *casa para a família comum, onde o espaço é limitado e precioso e deve ser por isso aproveitado ao máximo*⁸⁵. O seu interesse fixava-se nas casas mais pequenas, nas quais procurou valorizar a beleza inerente dos materiais e o carácter dos espaços da casa. Para o efeito,

⁸⁰ Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 39

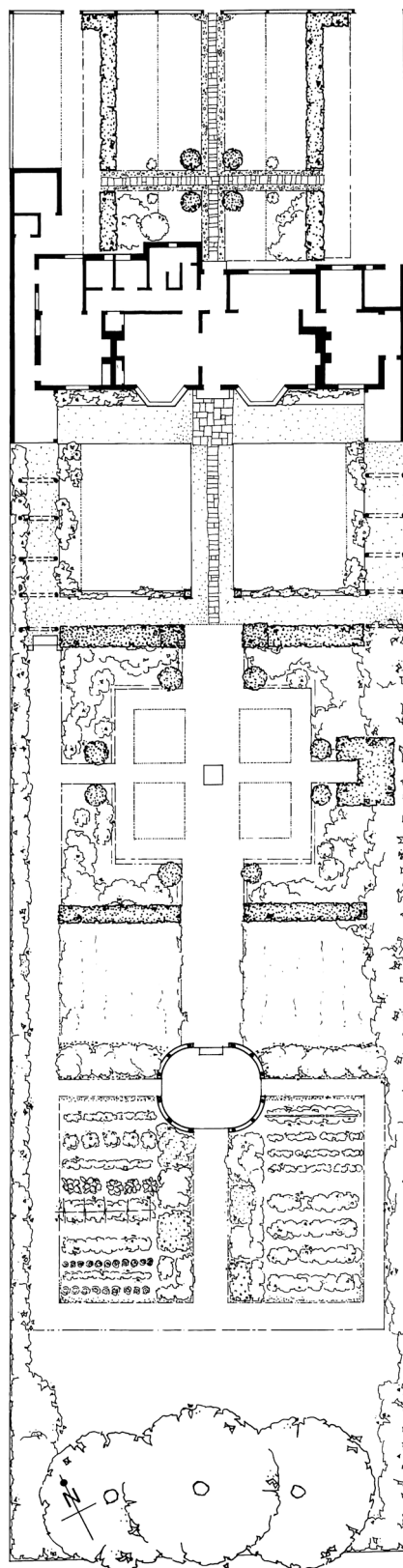
⁸¹ Idem, pág. 8

⁸² Ibidem

⁸³ Ibidem

⁸⁴ Idem, pág. 2

⁸⁵ Idem, pág. 11



33 Mackay Baillie Scott,
48 Storey's Way, 1912. Planta de implantação

Baillie Scott propunha libertar os espaços da casa, ligados por longos corredores de passagem, compactados num volume regular. Como solução, definiu um *hall* generoso como lugar onde toda a família se deve reunir; os espaços usados ocasionalmente para receber convidados, deveriam ser desenhados sob forma de pequenos nichos, que se poderiam abrir e fechar, consoante a necessidade.

As ideias que criam a base para o entendimento arquitectónico desenvolvido por Scott nos seus escritos, começaram a ser desenvolvidas nas suas experiências espaciais ao longo da década de 1890. Ao longo dos anos, este entendimento foi se refinando, podendo observar-se um padrão mais consistente na sua obra a partir de 1905. A partir dessa altura, Scott orientava, sempre que possível, os espaços de estar ao longo da fachada Sul da casa. Caso a orientação da casa assim o permitisse, os espaços abriam-se para o jardim privado através de *bay windows*, jardins de inverno ou varandas. A Norte, a casa albergava geralmente os espaços de serviço — uma escadaria, um alpendre, a copa e entrada da cozinha, bem como as casas de banho. Este padrão é evidente na casa que desenhou no final de 1912, em Cambridge, para o secretário da Universidade de Cambridge, H.A. Roberts.

A casa *48 Storey's Way* — como viria a ser conhecida — foi construída num daqueles terrenos rectangulares de profundidade considerável, que se encontram geralmente nos distritos suburbanos ou até rurais (...). Aqui não é permitido avançar a casa além daquilo a que se chama de linha de construção. Deste modo, (...) as casas aparecem como se estivessem num desfile, seguindo esta linha com uma regularidade inevitável e aborrecida⁸⁶. Apesar da leitura crítica desta tipologia urbana, Scott mantém a implantação da casa o mais próxima possível da rua, de modo a ganhar mais área para o jardim solarengo a sul⁸⁷.

O jardim frontal, que surge pelo afastamento obrigatório do volume em relação à rua, torna-se parte integrante do desenho da fachada principal. Não se trata de um caso em que primeiro se desenhou a casa e depois o seu jardim, mas sim de uma casa e jardim que resultam de uma única ideia que compreende o todo⁸⁸. Nesse sentido, é de salientar a importância dos três portões de entrada, que formam o ponto de partida das três vistas principais, que se estendem em profundidade até ao limite do terreno⁸⁹.

⁸⁶ Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 150

⁸⁷ Ibidem

⁸⁸ Ibidem

⁸⁹ Ibidem



34 Mackay Baillie Scott,
48 Storey's Way, 1912. Fachada Norte

Ao entrar no portão central, um caminho pavimentado conduz-nos à entrada, cujo enfiamento visual é reforçado por quatro sebes, cuidadosamente integradas no projecto, devendo a sua altura corresponder sempre à altura da porta de entrada.

Baillie Scott tentou criar uma casa que se adequasse às casas vizinhas, sem com isso partilhar os mesmos princípios formais. Nesse sentido, o volume da casa assume proporções semelhantes às das casas que a rodeiam e o volume da casa estende-se até às extremidades laterais do terreno, garantindo a privacidade do jardim, na parte de trás do terreno. A casa *volta deliberadamente as suas costas para a rua, pois a rua está a norte, e os donos da casa preferem o sol e a beleza de um jardim resguardado do trânsito e da sujidade da rua*⁹⁰.

O desenho exterior da casa é bastante sóbrio, com fachadas brancas e sem qualquer tipo de ornamentação. A composição da fachada Norte da casa, com um telhado interrompido por uma pequena janela de mansarda e por dois volumes esguios com telhados de duas águas, assemelham-se ao desenho de *Halcyon Cottage* — uma modesta casa de campo, publicada em *Houses and Gardens*. Em ambos os projectos, o beiral do telhado encontra-se ao nível da porta de entrada resguardada pelo volume vertical que abriga a caixa de escadas. Qualquer possível sensação de desequilíbrio causada pelo contraste entre a longa horizontalidade do telhado no lado esquerdo e a verticalidade dos dois volumes no lado direito, é rectificada pelas duas chaminés altas, construídas em tijolo maciço.

Nos dois volumes verticais, duas pequenas janelas que iluminam as duas casas de banho da casa, expõem a construção em tijolo das paredes. Esta solução surpreendentemente requintada para um espaço da casa que geralmente não recebe grande atenção no seu desenho, resulta da convicção de Scott de que a casa deve *basear a sua qualidade artística não na sua decoração e ornamento, mas na essência da sua estrutura*⁹¹.

A porta de entrada é o único elemento na composição da fachada que contém algum trabalho decorativo, pois para Baillie Scott esta *deve indicar no seu desenho o carácter do edifício a que pertence*⁹². Inspirado pelas típicas casas de campo inglesas, Scott optou pela *porta mais simples, composta por tábuas verticais de madeira, fixadas por uma tábua horizontal*⁹³. Contudo,

⁹⁰ Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 150

⁹¹ Idem, pág. 5

⁹² Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 60

⁹³ Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George



35 Mackay Baillie Scott,
48 Storey's Way, 1912. Fachada Sul

uma vez que para Scott a decoração deve estar nos elementos estruturais da casa, como referido anteriormente, acrescentou alguns baixos-relevos à tábua horizontal, que equilibram a composição do desenho da porta.

A casa dos nossos dias, diz Baillie Scott, *é aparentemente considerada em primeiro lugar como um lugar onde nos sentamos numa bay window que comanda a (...) vista sobre a rua. (...) Se o sol espreita por essa janela é pelos vistos uma preocupação menor, desde que a dimensão da janela revele ao pedestre a elegância do mobiliário da casa. A casa aqui ilustrada, não segue de forma alguma este cânone*⁹⁴. (...) *O objectivo principal das janelas numa casa é permitir que a luz entre para as suas divisões. Elas também permitem olhar para o mundo exterior e os desenvolvimentos modernos também tornaram possível que o mundo exterior olhe para o interior. À parte desta função, as janelas também garantem a ventilação da casa. Na casa moderna, as janelas são quase invariavelmente demasiado grandes, e este tamanho excessivo é fatal para o conforto e beleza dos quartos. (...) Uma das reformas mais importantes na casa moderna é, portanto, a redução das suas janelas para um tamanho razoável. O seu posicionamento deve ser escolhido com cuidado, de modo a iluminar o interior sem destruir o seu repouso, ou torná-lo indevidamente sujeito às alterações das temperaturas exteriores*⁹⁵. Scott redefiniu o valor da janela na casa baseado na arquitectura medieval: *Se entrarmos numa casa antiga num dia quente de Verão, uma das qualidades mais agradáveis que se sente é a sua frescura e, embora seja amplamente iluminada, há uma sensação de distanciamento para com o mundo exterior. Sentimo-nos imediatamente como habitantes de um mundo interior, onde o sol escaldante ou a chuva torrencial, se podem quase esquecer. É um abrigo e um retiro — um prazeroso refúgio, cuja qualidade nos dá a sensação de descanso e conforto, associados à ideia de casa. Tudo isto graças às janelas pequenas*⁹⁶.

A composição da fachada voltada para o jardim, na parte de trás da casa, nasce dessas considerações. No entanto, uma vez que a fachada recebe as aberturas dos espaços de estar e dos quartos de dormir, a sua composição é todavia mais aberta para exterior, na procura de uma relação mais franca entre os espaços interiores e o jardim mais privado. Esta relação torna-se mais evidente nas duas *bay windows* que se estendem do volume da casa em direcção ao jardim. Para Scott *a função principal da bay window é aumentar a variedade de perspectivas e o aspecto de uma divisão. Neste sentido, uma janela orientada a Este ou Oeste (...) permite a vista de uma paisagem a Norte ou*

Newnes Limited, 1906, pág. 60

⁹⁴ Idem, pág. 150

⁹⁵ Idem, págs. 67-68

⁹⁶ Idem, págs. 67



36 Mackay Baillie Scott,
48 Storey's Way, 1912. Detalhe da fachada Sul

*Sul que noutra circunstância se teria perdido. (...) Elas também permitem a extensão do chão e podem servir de assento, que por sua vez ajuda a reduzir o uso de mobiliário móvel, desobstruindo a divisão*⁹⁷. As restantes janelas da casa abrem-se para o exterior como uma porta⁹⁸. Este é o tipo de janela mais adequada, em qualquer circunstância, para o campo e subúrbios, pois é a mais simples de construir e a menos provável de ser descontinuada⁹⁹. No interior da casa, o seu efeito é bastante rico, pois a linha de chumbo, que une os vários fragmentos de vidro da janela, torna-se uma barra de sombra que enriquece a beleza da paisagem¹⁰⁰. Deste modo, esta solução transforma a janela numa galeria de pequenos quadros de cenas separadas, cada uma com a sua própria moldura¹⁰¹.

Num primeiro olhar, há uma sensação de simetria na composição da fachada voltada para o jardim; contudo, ao observarmos com alguma atenção, reparamos nas duas chaminés que, apesar de partilharem a mesma altura, se encontram desfasadas no desenho em planta. Baillie Scott não apreciava as composições simétricas, associando-as ao *acabamento mecânico que representa o ideal moderno de perfeição e o qual tornou os edifícios modernos tão deprimentes*¹⁰². As janelas entre os pisos, também não se encontram alinhadas; embora haja uma certa simetria em casa piso, alguns vãos variam ligeiramente de tamanho. Ainda assim, o equilíbrio entre todos os elementos da fachada é inegável.

Apesar da sensação de informalidade evidente na composição das fachadas, visível no desenho despretensioso dos seus elementos, há uma clara diferença entre o seu carácter. A Norte, a fachada cumpre um dever para com a rua, sendo por isso mais austera e fechada; por sua vez, a Sul, o desenho da fachada vai ao encontro da natureza e escala dos espaços internos, procurando ao mesmo tempo uma relação mais harmoniosa e directa com o exterior — o jardim.

Depois de se passar a porta de entrada, entra-se numa passagem ampla e baixa, conseguindo uma sombra fresca que permite ver um pouco do jardim. Esta ligação entre os percursos do jardim e a organização interior da casa, ajuda a tornar estes dois num efeito de conjunto estudado, em que é impossível considerá-los inteiramente independentes um do outro, pois juntos formam

⁹⁷ Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 68

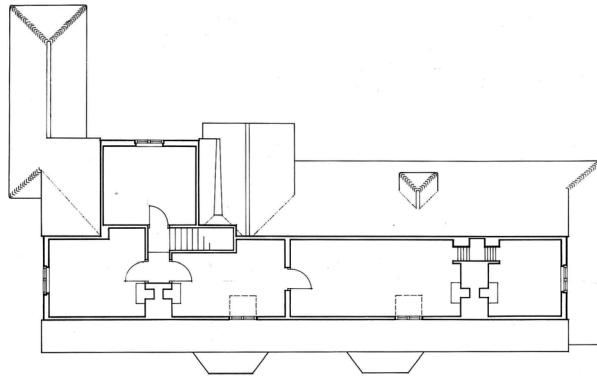
⁹⁸ Idem, pág. 67

⁹⁹ Ibidem

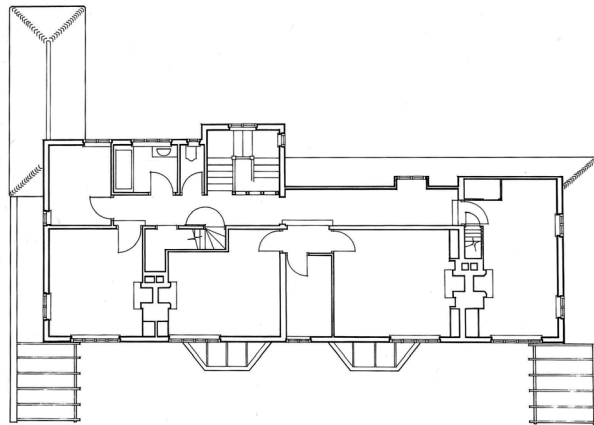
¹⁰⁰ Ibidem

¹⁰¹ Ibidem

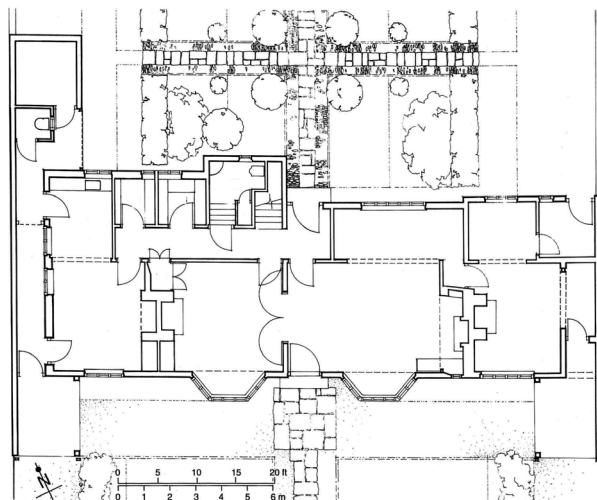
¹⁰² Idem, pág. 65



37 Mackay Baillie Scott,
48 Storey's Way, 1912. Planta do sotão



38 Mackay Baillie Scott,
48 Storey's Way, 1912. Planta do 1º piso



39 Mackay Baillie Scott,
48 Storey's Way, 1912. Planta do rés-do-chão



40 Mackay Baillie Scott,
48 Storey's Way, 1912. Hall de entrada



41 Mackay Baillie Scott,
48 Storey's Way, 1912. Hall

*um todo*¹⁰³. Baillie Scott tentou criar uma transição suave entre o interior e o exterior utilizando um pavimento em pedra, *transmitindo uma impressão de permanência e espacialidade, combinada com uma utilidade simples e confortável. O uso de alguns tapetes com apontamentos de cores quentes ajudam a quebrar o tom frio da pedra*¹⁰⁴. *A passagem central serve para separar os espaços de estar da família da zona de serviço*¹⁰⁵.

Imediatamente em frente à porta de entrada, duas portas dão acesso ao hall e à sala de jantar. Na procura de redefinir *a casa que o cidadão comum precisa, a qual deveria ser o triunfo do arquitecto torná-la o mais perfeita possível*¹⁰⁶, Baillie Scott abandonou a sua ideia inicial de um *hall* com pé-direito duplo e desenvolveu-a num *hall* com as suas vigas expostas, com referência nos antigos celeiros. *Aqui, assim como em toda a casa, a estrutura é toda, ou quase toda, a decoração. Deste modo, o interior do espaço doméstico ganha uma certa dignidade e realidade que não seria possível conseguir através do uso dos melhores papéis de parede ou tintas*¹⁰⁷. Ao entrar no amplo hall, apercebemo-nos imediatamente que esta é a característica central da casa, cuja função de espaço de estar é indicada por uma ampla lareira hospitaleira e as suas paredes brancas, que formam uma solução confortável e económica¹⁰⁸.

A lareira foi um elemento da casa profundamente explorado e desenvolvido em *Houses and Gardens*. Para Scott, a lareira constituía o centro simbólico da casa, pois *o fogo é praticamente o substituto do sol e tem a mesma relação com a casa que o sol para com a paisagem. A alegria que experienciamos é semelhante ao encanto que o sol nos traz. (...) Neste sentido, uma casa sem lareira, é como um dia de Verão sem sol*¹⁰⁹. Baillie Scott desenhou um confortável recanto com lareira que nos parece levar de volta àquele tempo em que a lareira tinha sido colocada num espaço recuado na parede grande o suficiente para acomodar não só a lareira, como também todos os que se reuniam ao seu redor¹¹⁰. O assento de madeira, embutido na parede, ajudava a reduzir o número de mobiliário móvel, ao mesmo tempo que contribuía para uma atmosfera aconchegante. A posição da lareira não só oferece um certo resguardo do *hall*, como também permite que uma ampla *bay window*

¹⁰³ Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 150

¹⁰⁴ Idem, pág. 75

¹⁰⁵ Idem, pág. 150

¹⁰⁶ Idem, pág. 16

¹⁰⁷ Idem, pág. 151

¹⁰⁸ Idem, págs. 151-152

¹⁰⁹ Idem, pág. 54

¹¹⁰ Idem, pág. 57



42 Mackay Baillie Scott,
48 Storey's Way, 1912. Sala de jantar

se abra a sul. Baillie Scott utilizava recorrentemente as *bay windows*, de modo a garantir uma sensação de continuidade espacial, assim como entre o interior e o exterior. O avanço sobre o jardim, possibilitado por estes elementos, criava uma pequena alcova contemplativa para receber o sol e luz do jardim. Ao lado da *bay window*, uma porta dava acesso directo ao jardim, criando um eixo que se iniciava no portão de entrada, atravessando a casa e que continuava até ao fim do terreno.

A norte do *hall*, um espaço recuado oferecia uma vista sobre o jardim do lado da rua. Neste mesmo espaço, uma porta dava acesso ao escritório, para o uso exclusivo do dono da casa, *para aqueles momentos em que necessita de privacidade e de solidão*¹¹¹. Esta divisão, com uma lareira em tijolo e estantes embutidas, tinha a sua própria entrada, com acesso ao jardim através de uma pérgola em madeira.

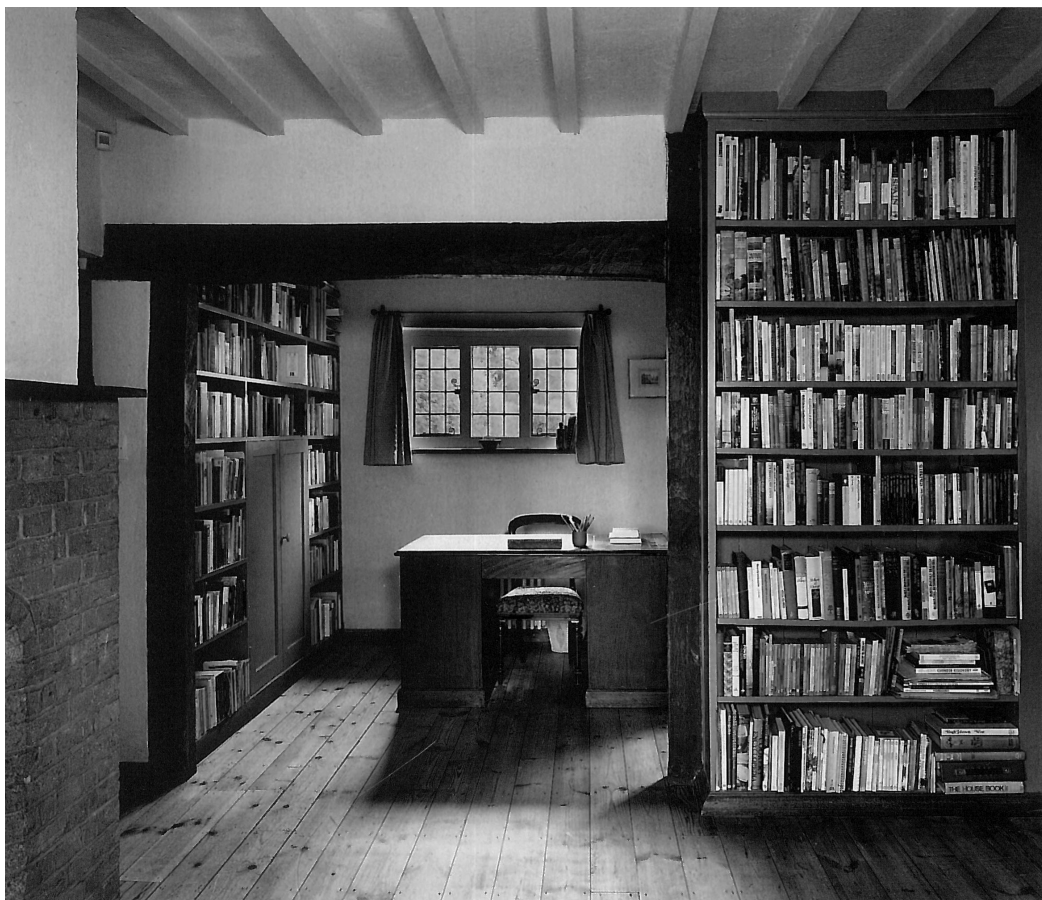
O *hall* também oferecia a possibilidade de se abrir para a sala de jantar através de duas generosas portas de carvalho maciço. Ao serem abertas, revelavam de imediato o elaborado desenho espacial. Ao fundo, a parede que recebe uma generosa lareira de pedra branca é revestida com painéis de madeira que repetem o desenho das portas, escondendo um armário onde os serventes colocam a comida, sem se cruzarem com os donos da casa. Esta solução, encontrava-se igualmente ilustrada no livro *Houses and Gardens*, onde Scott explicou que *neste armário, é possível guardar permanentemente muitos dos utensílios necessários, bem como servir de lugar para colocar os pratos com a comida para a refeição. Os serventes poderiam então entrar na sala de jantar e, através das portas do armário, ao lado da lareira, retirariam os pratos, etc., colocando-os na mesa. Em muitos casos, esta organização envolveria uma grande economia de tempo e trabalho*¹¹². O corredor dava acesso à zona dos espaços de serviço, que *assumem a posição de honra de vislumbrar a rua; esta solução representa um afastamento radical do esquema convencional para a casa*¹¹³.

A zona de serviço tinha a sua própria entrada pela cozinha, através de um dos eixos pavimentados ao longo do terreno, que continuava pelo jardim por meio de uma segunda pérgola de madeira. Esta entrada de serviço era uma forma de garantir a privacidade e conforto dos espaços de estar da família. Os restantes espaços de serviço — uma zona de armazenamento de comida, uma despensa, e uma casa de banho cujo acesso era feito pelo exterior — permitem *uma das*

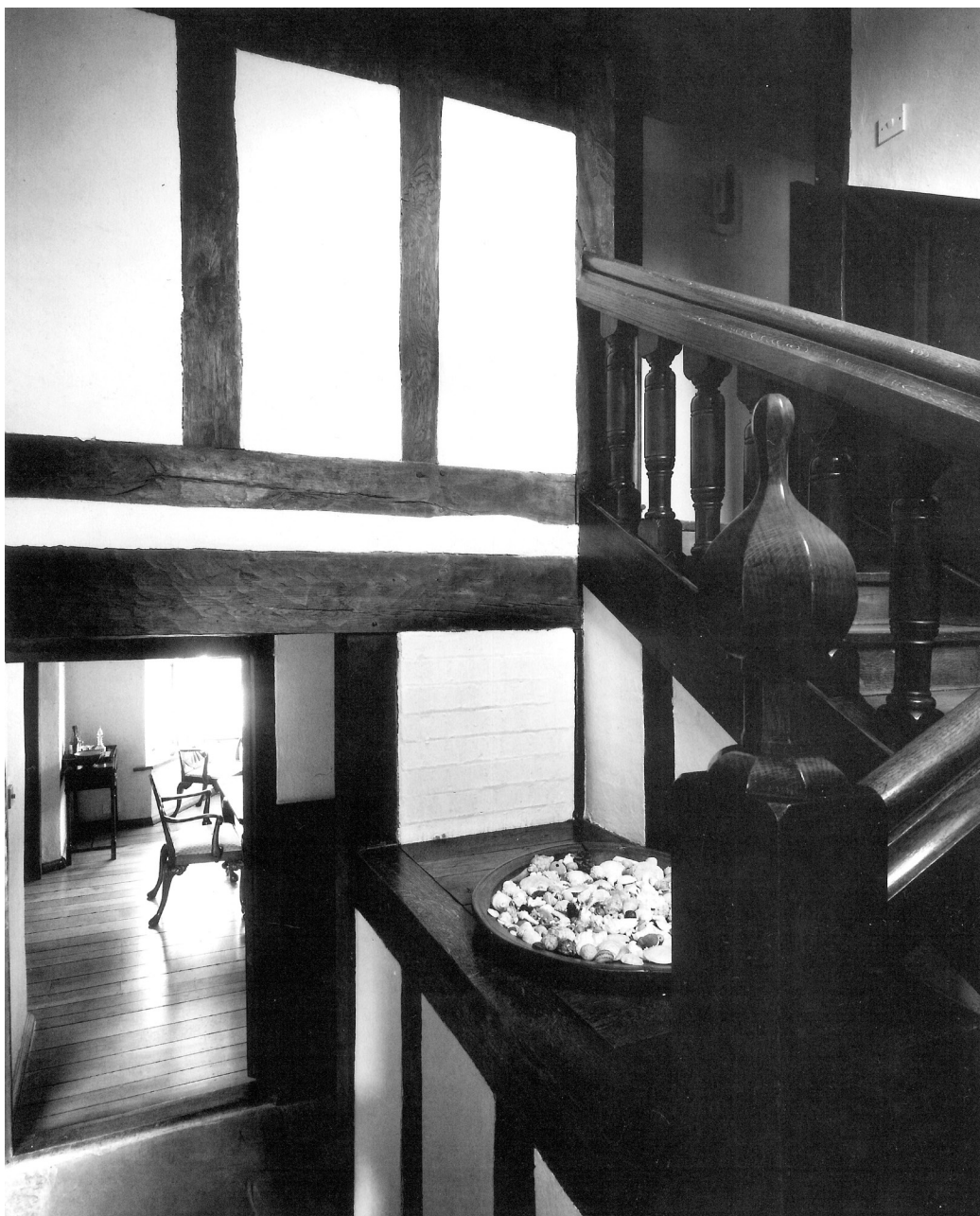
¹¹¹ Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 24

¹¹² Ibidem

¹¹³ Ibidem



43 Mackay Baillie Scott,
48 Storey's Way, 1912. Biblioteca



44 Mackay Baillie Scott,
48 Storey's Way, 1912. Escada escada de acesso aos pisos superiores



45 Mackay Baillie Scott,
48 Storey's Way, 1912. Escadas de acesso ao sótão

*três vistas que são a base de todo o esquema da casa*¹¹⁴.

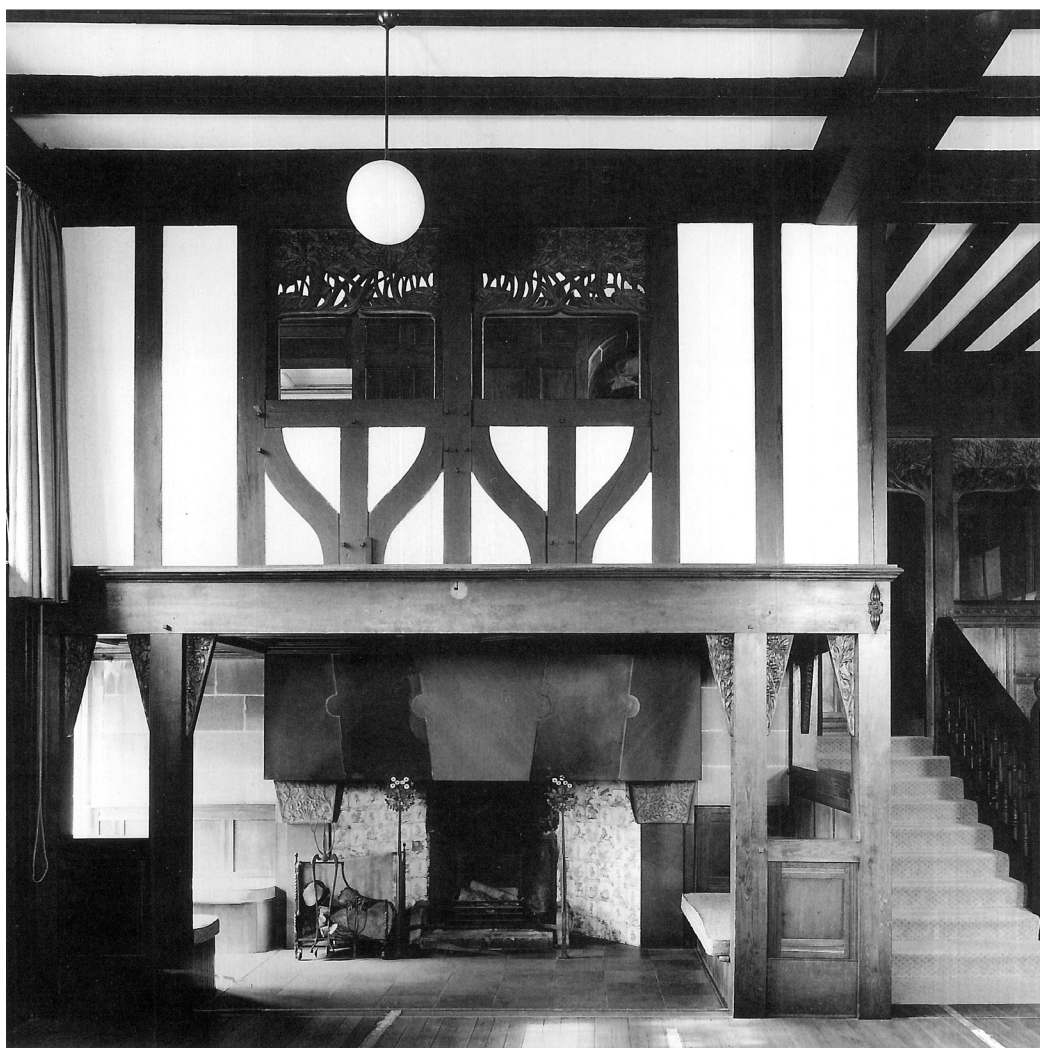
O acesso ao piso superior é feito através de uma escada que lembra a que Philip Webb desenhou para a *Red House* de William Morris. *Ao desenhar a escada, escreve Scott, é importante que esta se encontre à mesma escala do resto da casa. (...) Esta não deve ser muito extensa, mas deve representar a forma mais fácil e simples de subir para o piso superior. (...) A escada é parte do esquema de circulação da casa e, em casos especiais onde não haja uma segunda escada de serviço, esta deve ser colocada de modo a que o seu uso não interfira com a privacidade dos espaços de estar. Quando colocada num contexto destes, (...) ela pode ser usada pelos serventes bem como pela família, sem retirar privacidade ao hall*¹¹⁵. Ao chegar ao primeiro piso, que corresponde aos quartos de dormir da família duas escadas adicionais são acrescentadas, oferecendo acesso ao sótão, subdivido em cinco compartimentos sem programa pré-definido. No entanto, as duas escadas permitem que qualquer programa que possa posteriormente ser atribuído a estas divisões, garanta em todo o caso a sua privacidade e conforto. Enquanto que a escrita e grande parte da sua arquitectura desenvolviam os ideais para o interior simples e espaçoso da casa artística, Scott também trabalhou, paralelamente, numa série de comissões importantes para a *Gesamtkunstwerke* (Obra de arte total), onde desenhou não só os espaços, bem como cada elemento do seu interior, incluindo mobiliário, tecidos, vitrais, tapetes e candeeiros. Foi por estes trabalhos, sobretudo, que ficou conhecido no estrangeiro durante a década de 1890, em particular na Alemanha e Áustria, tendo o seu livro *Houses and Gardens*, inclusive, sido traduzido para alemão em 1912, no mesmo ano do desenho da casa em *48 Storey's Way*. Deste modo, a sua ideia de que a casa tinha que ser acima de tudo um espaço amplo e confortável para a vida familiar, fez-se se ouvir nos movimentos arquitectónicos que se iniciavam nos países germânicos, *desempenhando um papel importante no debate*¹¹⁶.

Na viragem do século, o arquitecto Hermann Muthesius (1861-1921) serviu de embaixador da cultura na embaixada alemã, em Londres. Muthesius foi destacado para escrever relatórios sobre uma variedade de edifícios e instalações industriais. No entanto, o verdadeiro foco do seu trabalho, assim como a sua verdadeira paixão, era a casa inglesa. O seu interesse por esta arquitectura focava-se principalmente nos mecanismos espaciais, como as diferenças de níveis e pé-direitos entre os compartimentos, a relação e abertura dos espaços, tanto no sentido horizontal como vertical, as grandes escadas, com

¹¹⁴ Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 150

¹¹⁵ Ibidem

¹¹⁶ Diane Haigh, *Baillie Scott: The Artistic House*, Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 85



46 Mackay Baillie Scott,
Blackwell, 1898. *Fogão de sala do hall*

patamares espaçosos que se abrem para os espaços, as galerias nos corredores, as *bay windows* e os nichos para repouso nas zonas de lareira das salas de estar. A sua pesquisa foi publicada inicialmente num conjunto de artigos para revistas como *Dekorative Kunst* (Artes Decorativas) ou *Innendekoration* (Decoração de interiores) e, posteriormente, num livro composto por três volumes, intitulado *Das Englische Haus* (A casa inglesa), publicado pela primeira vez em 1904. Neste livro, Muthesius definiu William Morris como o pioneiro na preparação do caminho para o Movimento *Arts and Crafts* ao re-introduzir a importância do trabalho manual na cultura inglesa e destacou Baillie Scott como *o poeta entre os arquitectos domésticos*, elogiando a sua sensibilidade no desenho dos espaços da casa — [Através do seu trabalho] *parecemos ter entrado no mundo de fantasia e romance da poesia celta antiga (...) Com Baillie Scott encontramos-nos entre os poetas puramente nortenhos dos arquitectos britânicos*¹¹⁷. Destacou a casa *Blackwell* desenhada por Scott em 1898, considerando-a como *uma das criações mais atraentes que este novo movimento produziu no desenho de casas*¹¹⁸. Segundo Muthesius, Baillie Scott descobriu formas de expressão inteiramente pessoais, a todas as divisões da casa com *o mais íntimo e poético sentimento que existe*¹¹⁹. Ao longo da obra de Baillie Scott, com partiular atenção na casa estudada, é possível entender que a sua principal preocupação como arquitecto consistia no desenho de espaços que servissem de moldura para a vida doméstica. No entanto, ao desenhar estes espaços, Scott não pretendia determinar ou restringir as acções humanas, mas permitir que a família vivesse como queria, de maneira livre e confortável. Para o efeito, inspirou-se no *hall* medieval, adaptando-o todavia às necessidades da vida moderna, através do uso de alguns elementos arquitectónicos, tais como diferentes pés-direitos, aconchegantes recantos com lareira e *bay windows* com vista para o jardim privado. Através deste sistema, no qual o *hall* desempenha o papel de coração da casa *onde a família se pode reunir, um ponto de encontro com uma generosa lareira e espaço livre*¹²⁰, Scott estabelece a sua definição de conforto *onde tranquilidade e repouso, calor e luz são os elementos chave no desenho dos espaços da casa*¹²¹.

¹¹⁷ Hermann Muthesius, *The English House*, Oxford: BSP Professional Books, 1987, pág. 47

¹¹⁸ Idem, pág. 51

¹¹⁹ Idem, pág. 49

¹²⁰ Mackay Hugh Baillie Scott, *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 18

¹²¹ Steven Bates, *The Idea of Comfort in Papers 3*, Londres: Quart Publishers, 2016, pág. 60

Capítulo 4

Uma nova ideia de espaço, *O Raumplan* de Adolf Loos

Em Setembro de 1898, no ensaio *Das Prinzip der Bekleidung* (O Princípio do Revestimento), Adolf Loos (1870-1933) escreveu que *o arquitecto tem a missão de desenhar um espaço habitável e confortável*¹²². Para tal, *sente primeiro o efeito que quer alcançar e vê depois, com o seu olho espiritual, os espaços que quer criar*¹²³. Este efeito, *como a sensação de conforto na casa, (...) é dado pelos materiais e pela forma*¹²⁴. Loos escrevia num momento de grandes mudanças na arquitectura, que anunciavam o surgimento do Movimento Moderno.

No final do século XIX a atenção desviou-se de Inglaterra para Viena, onde começou a desenvolver-se um panorama arquitectónico bastante heterogéneo. Otto Wagner (1841-1918), um dos mais importantes pioneiros da arquitectura moderna, ganhou visibilidade internacional quando, em 1896, publicou o livro *Moderne Architektur* (Arquitectura Moderna), no qual promovia uma renovação da arquitectura contemporânea, defendendo que o único ponto de partida para o trabalho artístico era a vida moderna. A arquitectura deste período desenvolveu uma linguagem formal mais depurada e requintada e o diálogo estético e social desenvolveu-se com o convite de arquitectos estrangeiros, tais como o casal escocês, Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) e Margaret MacDonald (1864-1933), que visitaram Viena em 1900. Tendo como principal objectivo o desenho das divisões da casa como obra

¹²² Adolf Loos, *Das Prinzip der Bekleidung*, in *Escritos I, 1897-1909*, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, pág. 150

¹²³ Idem, pág. 151

¹²⁴ Ibidem



47 Charles Rennie Mackintosh,
Hill House, 1903. Hall

de arte, como *um todo orgânico que incorpora cor, forma e atmosfera*¹²⁵, Mackintosh distanciou-se dos *princípios utilitários e racionais da campanha Arts and Crafts de Londres*¹²⁶, formando um grupo juntamente com Herbert McNair (1868-1955) e as irmãs Margaret e Frances MacDonald (1873-1921), que impulsionou o Movimento *Arts and Crafts* na Escócia. Através da sua obra, este grupo *procurou alcançar uma atmosfera artística ou, mais concretamente, uma atmosfera de mistério e de simbolismo*¹²⁷. De modo a concretizar as suas ideias, o grupo desenhou e executou todos os elementos da casa, sendo essa, segundo eles, *a única forma válida de conseguir* [transformar a arquitectura numa] *verdadeira obra de arte*¹²⁸.

O trabalho e ideias desenvolvidas por este grupo, influenciaram consideravelmente a arquitectura e as artes vienenses desse período¹²⁹, em particular arquitectos como Josef Hoffman (1870-1956) e Joseph Maria Olbrich (1867-1908), os quais, em 1897, visando atacar os revivalismos históricos que caracterizavam a arte e arquitectura da época, fundaram a *Secession* (Secessão); o edifício expositivo no Karlplatz, projectado por Olbrich, foi desenvolvido como manifesto deste novo movimento artístico, cujo principal objectivo pretendia reunir as artes e a arquitectura, na procura pela obra de arte total. Durante algumas décadas, este edifício desempenhou um papel central como montra do desenvolvimento da arte austríaca e das formas industriais.

Descontente com esta corrente, Adolf Loos desenvolveu a sua crítica, quando em Abril de 1900, publicou o texto *Vom armen reiche Manne* (Sobre um pobre homem rico). Nesta sátira, Loos conta a história de um próspero homem de negócios que, desejando acolher a arte em sua casa, contratou um arquitecto que o pudesse fazer. O homem não procurava transformar a sua casa num museu ou numa galeria de arte, mas numa obra de arte total. Livre de quaisquer restrições de custo bem como de programa e contando com um verdadeiro exército de artistas e artesãos, o arquitecto deu início a uma profunda reforma que incluía a casa, a mobília, os utensílios domésticos e as roupas dos moradores, desenvolvendo um projecto minucioso, no qual tudo estava em perfeita harmonia. Após a conclusão da obra, o homem rico ficou contentíssimo.

¹²⁵ Hermann Muthesius, *Das Englische Haus*, Oxford: BSP Professional Books, 1987, pág. 51

¹²⁶ Hermann Muthesius, *Das Englische Haus*, Oxford: BSP Professional Books, 1987, pág. 51

¹²⁷ Ibidem

¹²⁸ Ibidem

¹²⁹ Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Editorial

Gustavo Gili, 1981, pág. 79



48 Henry van de Velde,
Vestido para a mulher, 1895

*Havia arte por onde quer que olhasse. Em todas as coisas e cada uma delas. Pegava em arte quando pegava na maçaneta da porta, sentava-se em arte quando se sentava numa poltrona, apoiava a sua cabeça em arte quando, cansado, a apoiava nas almofadas, o seu pé afundava-se em arte, quando caminhava pelos tapetes*¹³⁰.

O homem rico foi elogiado e invejado. Contudo, viver no meio de tanta arte era difícil e exigia sacrifícios. Primeiro foi obrigado, com grande pesar, a desfazer-se de todos os seus pertences, mesmo daqueles que mais gostava, como o relógio e as fotografias. Em seguida, para que a harmonia da casa não ficasse comprometida, a posição de cada objecto deveria ser rigorosamente mantida, de modo que não era permitido, nem ao homem rico, nem à sua família, qualquer momento de desatenção. *A casa era cómoda mas, para a cabeça, muito exaustiva*¹³¹.

Ainda assim, o homem rico estava contente. Certo dia, depois de ter celebrado o seu aniversário e de ter recebido muitos presentes, o homem rico chamou o arquitecto para aconselhá-lo sobre a melhor forma de os colocar na casa. Imediatamente, foi fortemente repreendido pelo arquitecto: *Como lhe ocorre deixar-se presentear com alguma coisa? Eu não lhe desenhei tudo? Eu não pensei em tudo? O senhor não precisa de mais nada. O senhor está completo*¹³².

Nesse momento, o homem rico apercebeu-se do trágico destino que o assolava. Uma vez que não podia consentir que lhe dessem coisas novas, também não as poderia comprar e isso significava que, tal como a casa, estava condenado a existir apenas como obra de arte, ou seja, completo, acabado e alheio às mudanças do tempo e da história¹³³.

Esta alegoria de Loos, um dos incontornáveis documentos de combate que escreveu nas primeiras décadas do século xx, é um claro manifesto contra o movimento da *Secession* e, de forma mais ampla, contra a obra de arte total. De facto, é impossível não associar a figura tirânica do arquitecto que projectou a reforma da casa do homem rico, aos artistas da *Secession*, ou até mesmo ao belga Henry van de Velde, o qual, em 1895, desenhou as roupas que a sua mulher deveria vestir para estar

¹³⁰ Adolf Loos, *Vom armen reichen Manne*, in *Escritos I*, 1897-1909, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, pág. 247

¹³¹ Idem, pág. 248

¹³² Idem, pág. 250

¹³³ Esta síntese da alegoria desenvolvida por Adolf Loos foi escrita com o apoio do ensaio de Matteo Santi Cremasco, *Adolf Loos: Uma Alegoria da Modernidade* publicado na revista *Pós-*, v. 19, n.º32, 2012, págs. 80-89

sempre de acordo com as linhas dos espaços da casa em que viviam¹³⁴. Loos acreditava que a arte se revelava terrivelmente autoritária quando misturada com o mundo doméstico. No entanto, isso não quer dizer que condenasse a arte ou o fazer artístico; pelo contrário, reconhecia o seu valor e a sua importância, mas recusava que esta se intrometesse, tal como acontece na história do homem rico, em todos os domínios da vida humana — entre eles a arquitectura e o mobiliário. Por este motivo, os arquitectos da *Secession* eram alvo constante das suas críticas.

Seguindo um caminho distinto dos seus contemporâneos, Loos procurou simplificar o estilo da arquitectura, eliminado qualquer elemento estranho ao seu desenho, tal como a decoração. No seu ensaio *Architektur* (Arquitectura), estabeleceu uma separação clara entre arte e arquitectura, explicando que, enquanto que a obra de arte responde somente ao artista, é revolucionária e nos tira da nossa comodidade, a casa responde a todos, é conservadora e deve oferecer conforto¹³⁵. Loos acreditava que *a arquitectura desperta estados de espírito nas pessoas*¹³⁶. Por este motivo, *os espaços da casa têm que ser aconchegantes e a casa confortável de se viver*¹³⁷.

As ideias sobre espaço doméstico desenvolvidas por Adolf Loos foram fortemente influenciadas pelos interiores das casas inglesas do Movimento *Arts and Crafts*, as quais visitou durante uma viagem a Inglaterra¹³⁸. Entre as obras que visitou, encontram-se algumas casas de Mackay Hugh Baillie Scott, cujo desenho caracterizado pela notável informalidade dos espaços, pela organização funcional e agregadora das divisões e pela procura da adaptação do edifício às condições locais, *podem muito bem tê-lo influenciado*¹³⁹.

O interesse de Adolf Loos focava-se particularmente na espacialidade sensível e atmosfera de conforto das casas inglesas documentadas por Muthesius no livro *Das Englische Haus* (A Casa Inglesa). Contudo, o

¹³⁴ Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981, pág. 99

¹³⁵ Adolf Loos, *Architektur*, in *Escritos II*, 1910-1932, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, pág. 33

¹³⁶ Idem, pág. 34

¹³⁷ Ibidem

¹³⁸ Diane Haigh, *Baillie Scott: The Artistic House*, Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, págs. 84-85

¹³⁹ Henry-Russel Hitchcock, *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*, Londres: Penguin Books, pág. 277

seu desagrado para com a nostalgia vernacular do Movimento *Arts and Crafts* não lhe permitia aceitar as formas irregulares e pitorescas desta arquitectura.

Associando-se à continuidade histórica da tradição e preocupando-se em representar um tempo e espaço concreto, Adolf Loos preferiu acolher a herança formal da Antiguidade Clássica e de Schinkel, chegando mesmo a afirmar que *o verdadeiro arquitecto do futuro é o arquitecto clássico*¹⁴⁰. Nesse sentido, ao longo do seu trabalho, Adolf Loos procurou combinar o conforto dos espaços informais da arquitectura anglo-saxónica, com características formais da arquitectura clássica. Foi a partir deste problema, sem dúvida, tal como explica Kenneth Frampton, que surgiu *a manipulação tortuosa do espaço contido num volume cúbico*¹⁴¹, a que mais tarde o seu discípulo Heinrich Kulka (1900-1971), definiria como *Raumplan*.

Assim, através de Adolf Loos, nasceu uma nova ideia de espaço, pelo que explicou: *eu não desenho plantas, cortes, ou alçados, eu desenho espaços. De facto, também não há nem rés-do-chão, nem um piso superior, nem uma cave, há apenas espaços interligados, vestíbulos, terraços. Cada divisão precisa de uma altura específica — a da sala de jantar deve ser diferente da altura da cave — o que resulta na organização dos pisos a diferentes níveis. Em seguida, é necessário ligar os espaços uns com os outros para que a transição não seja imperceptível e natural, mas sim a mais prática*¹⁴². Através deste sistema, desenvolvido ao longo da sua obra, Loos explorou as ideias de continuidade e sentimento com especial ênfase no conforto¹⁴³.

O *Raumplan*, para além de lhe possibilitar criar mais área habitável, permitiu-lhe, acima de tudo desenvolver qualidades espaciais extraordinárias, num sistema que integra diferentes espaços em diferentes níveis, dentro de uma forma cúbica compacta. Loos organizou, repetidamente, as suas sequências espaciais, assegurando de forma directa todas as ligações entre os espaços e separando pouco os espaços de repouso e de movimento.

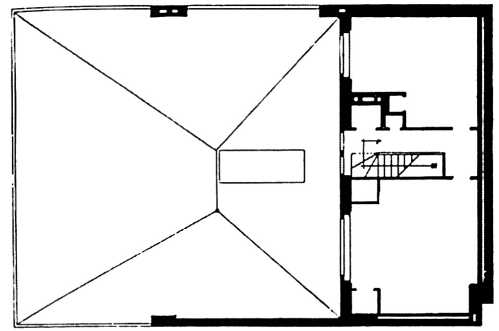
Esta integração de “percursos e lugares” é talvez aquilo que se evidencia

¹⁴⁰ Adolf Loos, *Die Alte und neue Richtung in der Baukunst*, in *Escritos I*, 1897-1909, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, pág. 124

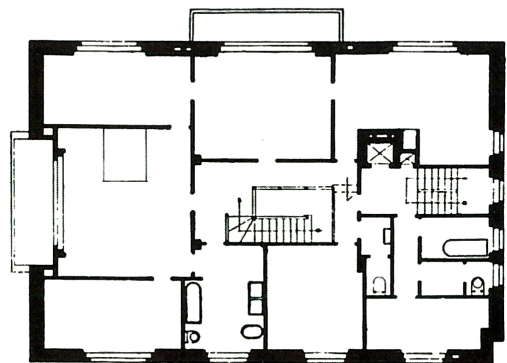
¹⁴¹ Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981, pág. 94

¹⁴² Adolf Loos numa entrevista com Karel Lhota in Leslie van Duzer, Kent Kleinman, *Villa Müller: A Work of Adolf Loos*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1994, pág. 38

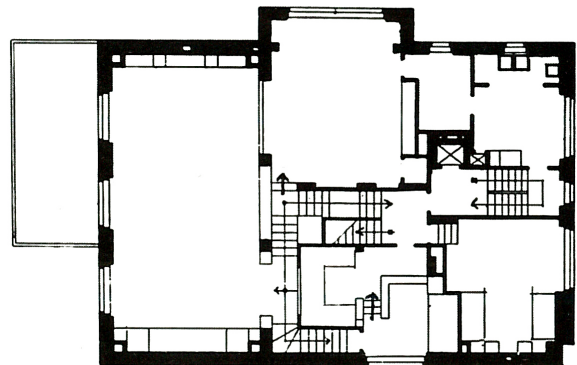
¹⁴³ Stephen Bates, *The Idea of Comfort*, in *Papers 3*, Londres: Quart Publishers, 2016, pág. 57



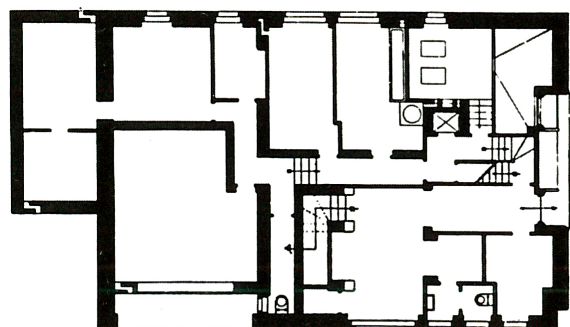
49 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Planta do 3º piso



50 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Planta do 2º piso



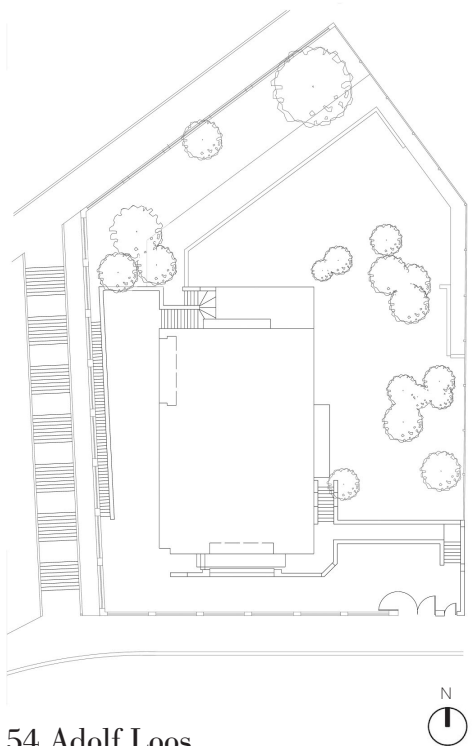
51 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Planta do 1º piso



52 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Planta do rés-do-chão



53 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Vista da rua Sul



54 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Planta de implantação



55 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Vista da rua Norte

de melhor forma nos espaços comuns da *Villa Müller*, em Praga, concluída em Fevereiro de 1930.

Situada numa clareira, no topo de uma colina, com vista privilegiada sobre o castelo e a cidade de Praga, esta casa distancia-se o mais possível das construções vizinhas, garantindo a privacidade da família Müller. A acentuada pendente do terreno, que se desenvolve no sentido Nordeste-Sudeste, permitiu que o jardim se desenvolvesse em terraços, resguardados da rua por árvores e arbustos.

O volume cúbico da casa, aproxima-se da rua a Sul — mais calma —, assegurando dessa forma que a tranquilidade da família não seja perturbada pelo tráfego acentuado da rua a Norte.

A expressão da *Villa Müller* é modesta, reconhecendo que o papel principal do edifício residencial está na sua integração com a envolvente, de modo a criar o pano de fundo da cidade. *Deixemos que uma casa se pareça com a outra!*¹⁴⁴, escreveu Loos em 1912, considerando que esta era a melhor forma de *servir bem o tempo, a pessoa, a sua família, a humanidade e, através disso, o seu país*¹⁴⁵. Nesse sentido, as superfícies exteriores da casa são lisas, brancas, e sem ornamento, revelando pouco da riqueza espacial e material que se encontra no seu interior, pois segundo Loos, *a casa deve ser discreta no exterior, revelando toda a sua riqueza no seu interior*¹⁴⁶.

A arquitectura de Loos não resulta, portanto, de uma procura incessante por novas formas, mas de uma procura paciente, que se baseia nos resultados já testados de algumas formas de uso ao longo da história. Recusando a inovação formal, Loos trabalhou com a essência dos elementos da tradição clássica, tais como a simetria e a regularidade da forma. Contudo, por entre a composição das fachadas da *Villa Müller*, enquanto alguns elementos, como a varanda a Norte e o volume suspenso da fachada Sul, sublinham a simetria apreciada por Loos, outros, como o terraço a Norte e o último piso da casa impõem-se na presença compacta, densa e sólida do volume, quebrando o desenho simétrico e revelando, por momentos, alguns dos mais importantes espaços da casa. Este contraste é reforçado pelo dimensionamento e posicionamento das janelas, organizadas numa expressão mais livre, em função das necessidades dos espaços interiores da casa, indicando, em certa medida, o gosto pitoresco inglês.

Para Adolf Loos, o momento de entrada é de grande importância. Segundo ele, a casa não deve ser desenvolvida como uma extensão do mundo moderno,

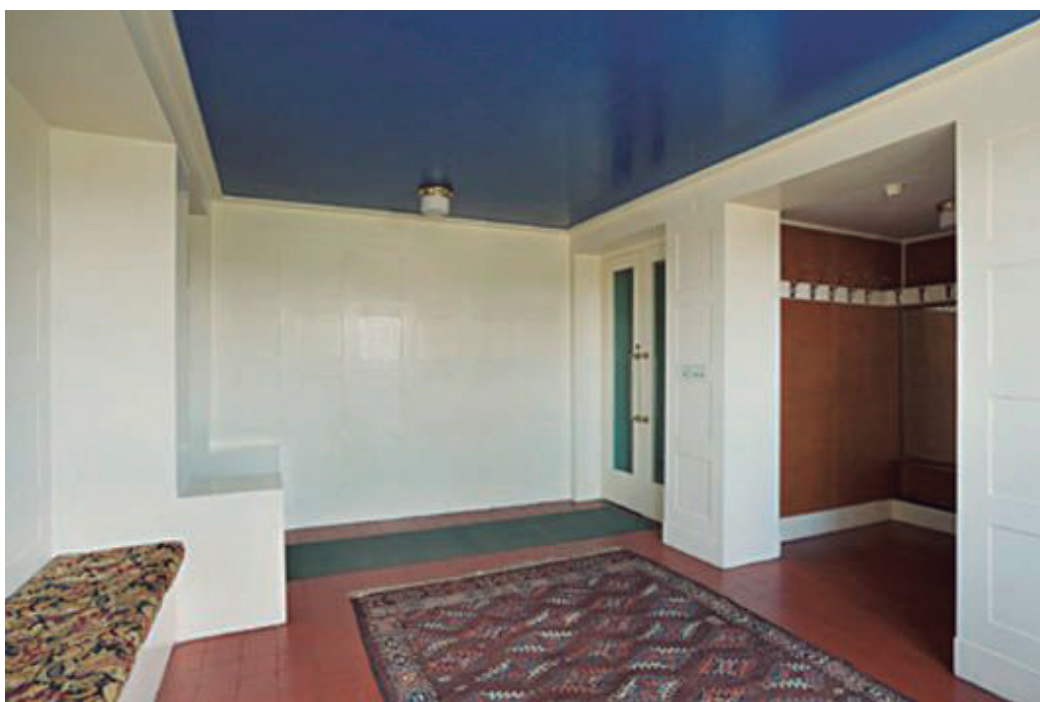
¹⁴⁴ Adolf Loos, *Heimatkunst*, in *Escritos II*, 1910-1932, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, pág. 69

¹⁴⁵ Ibidem

¹⁴⁶ Idem, pág. 67



56 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Vestíbulo de recepção



57 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Antecâmara e bengaleiro

mas como um paraíso; um lugar onde é possível escapar da vida frustrante do mundo contemporâneo. Deste modo, a entrada na *Villa Müller* torna-se num evento sequencial, que funciona como *uma zona de purificação onde a pessoa se libertava do mundo exterior e da vida pública*¹⁴⁷. Procurando intensificar o momento de entrada, para que as pessoas se esquecessem do mundo exterior e se concentrem no novo “mundo”, Loos prolongou o percurso de chegada. Ao passar-se pela porta principal, encontramos um pequeno vestíbulo de recepção a partir do qual acedemos a um corredor estreito e curto que nos conduz a uma generosa antecâmara com bengaleiro e uma casa-de-banho, *para que se possa literalmente lavar as mãos do mundo exterior, antes de se (...) entrar no santuário do lar*¹⁴⁸. Uma grande janela ilumina este espaço, não permitindo, todavia, pelo seu posicionamento cuidado, olhar com facilidade para o exterior. De seguida, uma estreita escada no canto da antecâmara apresenta-se, aparentemente, como a única possibilidade de continuar o percurso pela casa. Neste momento, sente-se uma pequena inquietação, dado que se esperaria já ter entrado na casa, ou pelo menos ter conseguido um vislumbre do seu interior.

Ao subir-se a escada baixa e escura, que se desenvolve em “L”, não é possível decifrar para que espaço nos guia. A tensão que provoca, culmina numa última passagem estreita, através da qual os olhos se enchem de luz, cegando-nos por momentos. O ritual de entrada está, neste momento, completo. Surge então, por fim, um magnífico salão de pé-direito duplo — o coração da casa.

Na *Villa Müller*, Adolf Loos procurou explorar ao máximo o contraste de sensações que são experienciadas entre o percurso de entrada e os espaços da família. Como tal, se durante o percurso de entrada desenvolvemos sensações de inquietação e desconforto, a partir do momento em que vislumbramos o espectáculo harmonioso de luz e cor do salão da casa, o nosso espírito relaxa e deixa-se levar pela mão do arquitecto.

Loos tinha um sensibilidade espacial excepcionalmente refinada, o que lhe possibilitou desenvolver diferentes mecanismos para controlar as sensações que pretendia criar nos seus espaços. Para o efeito, não só desenvolveu cuidadosamente todas as suas dimensões, como explorou igualmente a forma como estes se deveriam relacionar entre si; além disso, de modo a acentuar o propósito pretendido para cada compartimento, desenvolveu diferentes esquemas de cores e texturas através dos materiais que escolheu, ajustando o dimensionamento e posição das janelas de acordo com a necessidade de cada

¹⁴⁷ Panayotis Tounikiotis, *Adolf Loos*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2002, pág. 71

¹⁴⁸ *Ibidem*



58 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Salão

divisão.

O amplo e delicado salão da *Villa Müller* é o espaço central da casa e era nele que a família recebia e entretinha os seus convidados. Este compartimento, alto e luminoso, organiza-se numa composição simétrica e, de acordo com as suas funções cerimoniais, possuiu um carácter mais representativo, para o qual contribuem em grande medida os painéis de mármore verde que revestem as paredes.

Equilibrando a rigidez deste espaço, vários tapetes orientais contrastam com as suas cores mais quentes, proporcionando uma sensação de aconchego, ao mesmo tempo que dividem o salão em três zonas mais pequenas. Para o mesmo efeito, contribuem as três grandes janelas, parcialmente omitidas pelas longas cortinas de seda amarela, que filtram a luz do exterior, aquecendo o ambiente da casa. Do lado oposto às janelas, uma longa parede longitudinal, quebrada por diversos rasgos, possibilita vislumbrar a sala de jantar, posicionada num patamar mais elevado.

Atrás desta parede, uma curta escadaria de sete degraus conduz directamente à sala de jantar, a qual, pela sua falta de luz e pequenas dimensões, contrasta com o generoso salão.

O tecto escuro da sala de jantar, revestido por painéis de madeira, acentua a altura reduzida deste compartimento. As cores mais escuras do mobiliário de mogno, proporcionam um ambiente acolhedor e resguardado, no qual as refeições se podem desenvolver com serenidade e conforto. A única fonte de luz deste espaço é feita através de uma *bay window*, que se projecta para fora do volume da casa — curiosamente esta solução parece ter sido desenvolvida não só para alargar o compartimento, mas principalmente para afastar a janela o máximo possível, de modo a que a luz vinda do exterior não interrompa ou distraia o olhar. Em certa medida, este mecanismo parece seguir a indicação de John Ruskin, que escreveu: *na sala de jantar, as janelas são absolutamente inúteis, porque o jantar é sempre desconfortável à luz do dia*¹⁴⁹.

De modo a garantir a comunicação directa com a cozinha, Loos escondeu duas portas de acesso, que se fundem com os painéis de madeira que revestem as paredes. Para mobilar este espaço, sendo que *desenhar uma nova cadeira para a sala de jantar é uma tolice, uma tolice completamente supérflua, ligada à perda de tempo e energia*¹⁵⁰, Loos optou pelas cadeiras inglesas desenvolvidas por Chippendale, a qual *era perfeita, a solução*

¹⁴⁹ John Ruskin, *The Poetry of Architecture in The Works of John Ruskin*, Nova Iorque: Longmans, Green, and Co. 1903, pág. 169

¹⁵⁰ Adolf Loos, *Josef Veillich*, in *Escritos II*, 1910-1932, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, pág. 266



59 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Sala de jantar

*que não pode ser superada*¹⁵¹. Segundo ele, *tudo aquilo criado nos séculos passados, pode hoje, desde que ainda tenha a sua utilidade, ser copiado. Novas criações da nossa cultura, devem ser resolvidas sem referência consciente a estilos formais já superados. Não são permitidas modificações a objectos antigos para adaptá-los às necessidades modernas. Aqui diz-se: ou se copia ou se cria algo completamente novo*¹⁵².

Para a mesa de jantar, Loos desenhou uma mesa circular, cujo mecanismo elaborado, permitia estender as suas dimensões, possibilitando adaptar-se às diferentes necessidades da família Müller, que frequentemente recebia convidados.

Num texto, escrito em 1898, no qual descreve a sua experiência de infância, Loos explicou como *cada móvel, cada coisa, cada objecto conta uma história, a história da família. A casa nunca estava acabada; ela crescia connosco e nós com ela. Não havia nenhum estilo, isto é, nenhum estilo estranho ou antigo. Mas a casa, claro, tinha um estilo, o estilo dos seus habitantes, o estilo da família*¹⁵³.

Adolf Loos acreditava que o arquitecto deve apenas desenhar os espaços da casa e que todo o mobiliário, cujo desenho obedece a regras diferentes daquelas da arquitectura, deve ser escolhido pela família da casa, que é livre de introduzir qualquer objecto ao seu gosto. Na *Villa Müller*, contudo, os clientes tinham-lhe pedido para organizar e decorar os interiores¹⁵⁴.

Encontrando-se na posição em que tinha de agir como decorador, Adolf Loos adaptou-se aos problemas que lhe haviam sido colocados, procurando proporcionar a atmosfera que achava adequada para a família viver. Todavia, consciente de que a introdução de um estilo que não fosse o estilo da família podia limitar o seu bem-estar, tentou mobilar os interiores da casa de modo a que parecessem ter sido mobilados pelos seus habitantes. Bem sucedido no seu objectivo, Loos organizou e mobilou os espaços da casa, de tal maneira que essa tarefa não parece ter sido consciente, mas como se o efeito final alcançado tivesse surgido por acaso. Como é possível observar nas fotografias actuais, o mobiliário da *Villa Müller* não é caracterizado pela sua uniformidade, mas pela sua variedade. O que pretendeu conseguir foi, acima de tudo, uma habitação organizada e mobilada segundo os seus princípios,

¹⁵¹ Idem, págs. 266-267

¹⁵² Adolf Loos, *Der neue Stil und die Bronze-Industrie*, in *Escritos I*, 1897/1909, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, págs. 59-60

¹⁵³ Adolf Loos, *Die Interieurs in der Rotunde*, in *Escritos I*, 1897/1909, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, pág. 72

¹⁵⁴ Leslie van Duzer, Kent Kleinman, *Villa Müller: A Work of Adolf Loos*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1994, pág. 31



60 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Salão



61 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Salão

com a intenção de proporcionar à família uma atmosfera sem restrições, na qual podia estar confortável e ser livre. De maneira aparentemente não planeada (fora de uma ordem rígida) os objectos de mobiliário ocupam lugares soltos e estão vagamente agrupados para que criem zonas mais calmas e protegidas e zonas de circulação.

De modo a garantir o *estilo da família*, Loos tentou incluir objectos pelos quais a familiar Müller tinha grande afeição. Como tal, na sala de jantar incluiu a loiça herdada pela senhora Müller e no grande salão fez uso dos tapetes persas da família, bem como de algumas das pinturas e objectos orientais que a família havia juntado ao longo dos anos na sua coleção privada.

Seguindo como exemplo da arquitectura doméstica inglesa, na qual *toda a classe de assentos está representada na mesma casa*¹⁵⁵, Loos organizou diferentes tipos de sofás e poltronas na zona junto à lareira do salão da casa, onde a família costumava passar os seu serões, *para que cada um possa escolher o tipo de assento que mais lhe convém*¹⁵⁶. Também na América (...) *ninguém acha que sentar-se confortavelmente é algo pouco refinado. Lá também se pode descansar com os pés sobre a mesa, desde que esta não seja para comer. (...) Nunca sentiu a necessidade, especialmente quando se sente muito cansado, de colocar o pé sobre o braço da poltrona? Em boa verdade esta é uma posição muito incómoda mas, às vezes, um verdadeiro alívio*¹⁵⁷.

No outro lado do salão, onde geralmente a família entretinha os seus convidados, Loos utilizou *poltronas leves, que possam facilmente ser transportadas. Estas não são para descanso, mas para oferecer um assento durante uma conversa leve e animada*¹⁵⁸. No arranjo espacial do salão da Villa Müller, Adolf Loos também parece ter procurado inspiração nas indicações de Baillie Scott. No seu livro *Houses and Gardens* (Casa e Jardins) escrito duas décadas antes, Scott explica que *a casa deve ser desenhada essencialmente para os seus habitantes e deve-se formar principalmente de um generoso espaço com muita superfície livre e apenas o mobiliário que realmente for necessário. Este salão, com a sua lareira ampla e muito espaço, poderá porventura ser desenhado com o dobro da altura de outros compartimentos, os quais poderão ser pequenos e baixos*¹⁵⁹. Num outro capítulo Scott continua a desenvolver as ideias espaciais deste compartimento acrescentando: *Em alguns casos uma*

¹⁵⁵ Adolf Loos, *Das Sitzmöbel*, in *Escritos I*, 1897/1909, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, pág. 78

¹⁵⁶ Ibidem

¹⁵⁷ Ibidem

¹⁵⁸ Ibidem

¹⁵⁹ Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 10



62 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Sala da Sra. Müller



63 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Escritório do Sr. Müller

*mezzanine para o salão poderá ser utilizada para a música e esta característica tradicional encontrará os requisitos modernos da maneira mais satisfatória. Esta será especialmente apropriada em ocasiões festivas e a posição do músico ajudará a dar uma qualidade misteriosa à música, algo que contribuirá muito para o seu efeito*¹⁶⁰.

As recomendações de Baillie Scott, descrevem na perfeição o salão da *Villa Müller*, sendo possível até, através da curiosa janela acima das escadas de entrada, encontrar um compartimento onde, por vezes, músicos animavam as festas da família Müller. Contudo, a função principal deste compartimento discreto, não era essa.

Tal como com o volume da casa, Adolf Loos queria mostrar o exterior deste compartimento, sem com isso relevar o seu interior. O isolamento desta divisão, que possuiu uma autonomia em relação aos restantes espaços da casa, sugere um certo nível de isolamento, que raramente se experiencia nas casas de Loos.

O volume no qual se insere este espaço, pousa sobre os dois pilares de mármore que enquadram a entrada para o salão e é envolvido pelas duas escadas que ligam os diferentes compartimentos da casa. De várias formas, o seu desenvolvimento formal e espacial corresponde a uma miniatura da própria *Villa Müller*.

Colocado de forma discreta, este compartimento destinado a sala privada da Sra. Müller, desenvolve-se a partir de uma posição central e privilegiada na casa. Através da relação entre o salão e o espaço para a senhora, Loos desenvolveu um mecanismo espacial, que não só servia as necessidades individuais dos elementos da família, como também simboliza a dinâmica entre os dois elementos de um casal.

Loos reconhece a importância da mulher, defendendo que *as casas da família devem ter sempre algo feminino*¹⁶¹. Compreende, igualmente, o equilíbrio na relação entre o homem e a mulher. Nesse sentido, o salão da casa possuiu um carácter mais social e masculino, enquanto a sala privada da sua mulher, curiosamente num patamar superior, determina, a partir da sua discreta janela, uma relação quase *voyeurista* entre si e o salão¹⁶².

Nos momentos em que o Sr. Müller necessitava de alguma privacidade, retirava-se para o seu escritório, situado junto da sala privada da sua mulher, embora num patamar mais baixo. A atmosfera de conforto deste espaço remete uma vez mais a referências inglesas, através do uso de elementos como vigas de madeira

¹⁶⁰ Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. Londres: George Newnes Limited, 1906, pág. 32

¹⁶¹ Adolf Loos, *Die Frau und das Haus*, in *Escritos I*, 1897/1909, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, pág. 191

¹⁶² Beatriz Colomina, *The Split Wall: Domestic Voyeurism in Sexuality and Space*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1992, pág. 82



64 Adolf Loos,
Villa Müller, 1930. Sala de estar de Verão

falsas, bem como do recanto com lareira, cujos azulejos holandeses foram igualmente utilizados em algumas casas de Baillie Scott. De modo a garantir a tranquilidade do Sr. Müller, Loos encerrou as paredes que comunicam com os restantes espaços da casa, impossibilitando vislumbrar o seu interior. Nesse sentido, o escritório encontra-se integrado na sequência dos espaços sociais da casa, sem todavia interagir com eles¹⁶³.

Para Adolf Loos, *o homem, em sua casa, vive em dois pisos. Ele separa-a rigorosamente em duas partes. (...) A de viver e a de dormir*¹⁶⁴.

Entre a sala de jantar e a sala privada da Sra. Müller, uma íngreme escadaria, iluminada por uma clarabóia, oferece acesso ao piso superior, onde se encontram os quartos de dormir e de vestir do casal, bem como o quarto de dormir e de brincar da sua filha Eva. Dado que estes correspondem a espaços de intimidade e de repouso da família, encontram-se todos ao mesmo nível, interligados pelo quarto de vestir da Sra. Müller. Aqui, o espaço reservado para a mulher, que em boa verdade não lhe oferece muita privacidade, indica uma vez mais o seu papel fundamental no conforto e bem-estar da sua família.

Nos dias de Verão, a família fazia as suas refeições no piso superior¹⁶⁵, cujo mobiliário e decoração foram inspirados nos quadros Japoneses da colecção privada da família Müller. Através de uma ampla janela, este espaço abria-se para o generoso terraço que oferecia uma vista panorâmica sobre a cidade e castelo de Praga, emoldurada por uma abertura na parede orientada a Nascente.

De modo a garantir a privacidade e conforto da família Müller, Adolf Loos desenhou um esquema de circulação distinto para os serventes, orientado a Sul, que agrupa *os serviços necessários para que a casa possa ser gerida sem dificuldades*¹⁶⁶. Nesse sentido, Loos integrou um elevador e um monta-pratos, ligando os diferentes pisos para que o funcionamento da casa fosse invisível e indetectável. Sendo apreciador do progresso tecnológico desenvolvido pelo seu tempo, fez uso de todas as comodidades disponíveis, tais como canalização, aquecimento central e electricidade, que contribuíram significativamente para o conforto da família Müller.

A ideia de conforto desenvolvida por Adolf Loos, desdobra-se em diferentes

¹⁶³ Beatriz Colomina, *The Split Wall: Domestic Voyeurism in Sexuality and Space*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1992, pág. 81

¹⁶⁴ Adolf Loos, *Wohnen lernen!*, in *Escritos II*, 1910-1932, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, pág. 172

¹⁶⁵ No livro *Villa Müller: A Work of Adolf Loos*, de Leslie van Duzer e Kent Kleinman, este compartimento é descrito como a *Summer Breakfast Room*. No entanto, na visita nas visitas guiadas pela casa Müller, descrevem-no como sala de jantar — <http://en.muzeumprahy.cz/summer-dining-room/>

¹⁶⁶ Panayotis Tounikiotis, *Adolf Loos*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2002, pág. 71

planos. Esta noção teve origem nas suas observações e no seu entendimento do homem contemporâneo e da condição deste no mundo.

O desenho da *Villa Müller* representa um marco importante na obra de Adolf Loos. Não é apenas um dos desenvolvimentos mais bem conseguidos do *Raumplan*, como também marca o fim da sua vida e carreira. Contudo, não é apenas a articulação entre os espaços que se realça nesta casa, como também a forma como se experiencia o espaço através do movimento. Determinando cuidadosamente “os percursos e lugares” dentro da grande continuidade espacial, Adolf Loos conseguiu tirar partido do mecanismo percentual do homem para promover uma experiência completa do espaço. Mais importante, o seu objectivo não era apenas estimular os sentidos, como também criar um ambiente agradável e confortável para habitar. O espaço no interior da casa não é apenas um exercício formal, mas uma forma de realçar os rituais diários da família.

Loos defendia que a atenção principal da concepção moderna da arquitectura deve ser direccionada para a cultura da vida quotidiana e não para a procura de novos estilos que se baseiam numa concepção artística. Este é o motivo pelo qual acha necessário uma clara separação entre a arte, a arquitectura e o mobiliário. Para ele este era o único caminho que permitia desenvolver edifícios que realmente correspondessem às necessidades, presentes e futuras, dos habitantes de uma casa.

No texto *Die Interieurs in der Rotunde* (Os interiores na Rotonda), de 1898, Adolf Loos escreveu:

*Queremos voltar a ser senhores dentro das nossas próprias quatro paredes. Se não tivermos gosto, tanto melhor. Não nos queremos deixar tyranizar mais pelos nossos compartimentos*¹⁶⁷.

Rejeitando o desenho totalitário desenvolvido pelos seus contemporâneos secessionistas, Adolf Loos defendeu um espaço doméstico conversível e em mutação permanente, que se adapta às circunstâncias particulares do habitante e lhe oferece conforto.

¹⁶⁷ Adolf Loos, *Die Interieurs in der Rotunde*, in *Escritos I*, 1897/1909, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004, p.72

Considerações Finais

A resposta mais simples para definir o que é o conforto seria explicar que apenas diz respeito ao bem-estar físico. Porém, isso não explica porque é que, embora o corpo humano não tenha mudado, a ideia de conforto se tenha desenvolvido ao longo da história. Por outro lado, se a noção de conforto fosse subjectiva, seria de esperar uma maior variedade de atitudes para com ela ao longo da história da arquitectura; em vez disso, de forma geral, houve em cada período histórico um consenso sobre o que é confortável e o que não é. Isso significa que, embora o conforto seja experienciado de forma individual, uma pessoa julga o conforto de acordo com normas e ideias pré-definidas, indicando, desse modo, que o conforto pode ser considerado uma experiência objectiva. Assim sendo, deveria ser possível medi-lo, mas tal tarefa é difícil, ou até impossível.

É mais fácil saber-se que se está confortável do que explicar o porquê.

Conforto é uma intenção verbal e um artifício cultural. No entanto, tal como todas as ideias culturais, tem um passado, e não pode ser compreendida no presente, sem se fazer referência à sua história.

A dificuldade no entendimento e definição do conforto, resulta da evolução do seu significado ao longo do tempo e da complexidade das suas várias camadas de significados. No século XVII conforto significava privacidade; a partir dessa ideia, conduziu à intimidade e, por sua vez, à domesticidade. O século XVIII deu ênfase ao descanso e bem-estar e o século XIX aos confortos mecânicos, como a electricidade, o aquecimento e a ventilação.

Em vários momentos, e em resposta a várias forças externas — sociais, económicas, e tecnológicas — a ideia de conforto mudou; às vezes drasticamente (...) Se a Holanda do séc. XVII tivesse sido menos

*igualitária, e as suas mulheres menos independentes, a domesticidade teria chegado mais tarde. De igual modo, se a Inglaterra do século XVIII tivesse sido aristocrática em vez de burguesa, a noção de conforto teria tomado um rumo diferente*¹⁶⁸.

Um aspecto fascinante na ideia de conforto é que, mesmo que tenha mudado, preservou grande parte dos seus significados iniciais. Ao longo da análise histórica da noção do conforto, com especial ênfase no trabalho de Baillie Scott e Adolf Loos, apercebemo-nos que o conforto doméstico envolve uma variedade de atributos, tais como conveniência, eficiência, bem-estar, prazer, domesticidade, intimidade e privacidade — os quais contribuem para a sua experiência.

Baillie Scott desenvolveu a sua ideia de conforto ao desenhar casas que oferecessem um refúgio do mundo exterior. Para o efeito, resguardou os seus interiores da rua, abrindo-os todavia para um amplo jardim, concebido como uma extensão da vida doméstica¹⁶⁹. Na organização dos espaços da casa, como é visível na casa 48 em Storey's Way, Baillie Scott definiu um generoso *hall*, com um aconchegante recanto com lareira, como lugar de reunião para a família. De modo a garantir um espaço ininterrupto para as actividades diárias, integrou ao *hall* nichos e alcovas, que se podiam abrir ou fechar por meio de cortinas ou painéis, alternando o nível de intimidade e conforto de acordo com as necessidades da família.

Por sua vez, Adolf Loos procurou combinar a atmosfera de conforto do interior das casas anglo-saxónicas com as características formais da arquitectura clássica, tais como a simetria e a regularidade da forma. Na *Villa Müller*, Loos explora a combinação entre estas duas referências, desenvolvendo-as na articulação dos espaços da casa, posicionados a diferentes níveis dentro de um volume cúbico, através de um sistema de “percursos e lugares”, o qual mais tarde ficou conhecido como *Raumplan*. Esta solução não corresponde apenas a um exercício formal, mas a uma tentativa de servir as necessidades e rituais diários da família. Defendendo que o interior da casa deve reflectir o estilo da família, Adolf Loos procurou desenhar espaços que se adaptassem às suas necessidades. Ainda, de modo a garantir a sua privacidade e conforto, Loos posicionou as janelas a diferentes alturas, estabelecendo uma separação clara entre o interior e exterior.

¹⁶⁸ Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pág. 231

¹⁶⁹ Diane Haigh, *Baillie Scott: The Artistic House*, Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 7

De forma resumida, a noção de conforto partilhada por Scott e Loos, concentra-se em pequenos gestos, como a possibilidade de se poder sentar no recanto da lareira de tijolo, ao redor das labaredas, *enquanto se ouvem as cordas dos violinos*¹⁷⁰, sabendo que se alguém puxar uma cadeira para conversar, a atmosfera do espaço não fica arruinada. Ambos parecem convergir numa mesma representação da atmosfera doméstica que é imediatamente reconhecível pelas suas qualidades humanas. Para estes arquitectos, a arquitectura existia fundamentalmente para proporcionar espaços para a vida humana, sendo que a casa desempenhava o papel de moldura para a vida doméstica. O propósito dessa moldura não era determinar as acções humanas, mas permitir que a família vivesse como queria, de maneira livre e confortável. Nesse sentido, o seu trabalho partiu da procura por integrar a importância do funcionalismo com a importância do bem-estar e conforto. De modo a conseguir um equilíbrio, as questões formais da sua arquitectura nunca tiveram prioridade sobre as questões do conforto dos seus moradores. Compreendendo que o conforto é algo que *não pode ser simplesmente determinado, mas um conceito que varia em relação a diferentes factores que afectam as relações entre o corpo humano e o espaço*¹⁷¹, ambos arquitectos preocuparam-se sobretudo em desenvolver mecanismos espaciais que procuravam entender e potencializar estes factores. Este reconhecimento envolve uma combinação de sensações — muitas delas subconscientes — que não são apenas físicas, como também emocionais e intelectuais. Tudo isto faz o conforto difícil de explicar e impossível de medir. No entanto isso não o torna menos real e devemos, por isso, resistir às definições inadequadas que nos têm oferecido. Bem-estar doméstico é demasiado importante para o deixarmos à responsabilidade dos especialistas. *Ele é, como tem sido sempre, assunto da família e do indivíduo. Devemos redescobrir por nós próprios o mistério do conforto, pois sem ele, as nossas casas seriam sem dúvida máquinas em vez de casas*¹⁷².

¹⁷⁰ Diane Haigh, Baillie Scott: The Artistic House, Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004
pág. 27

¹⁷¹ Stephen Bates, *The Idea of Comfort in Papers 3*, Londres: Quart Publishers, 2016. Pág. 57

¹⁷² Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea*, Nova Iorque: Viking Penguin Inc., 1986, pag. 232

Lista da origem e/ou crédito das imagens

1. <https://www.gonnelli.it/photos/auctions/xlarge/4350.jpg>
2. <https://i.pinimg.com/originals/c0/6f/9d/c06f9d1920eac0ee37d082c9906c120d.png>
3. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ac/D%C3%BCrer-Hieronymus-im-Geh%C3%A4us.jpg/1200px-D%C3%BCrer-Hieronymus-im-Geh%C3%A4us.jpg>
4. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/Quiringh_van_Brekelenkam_-_Gallant_Conversation_-_WGA03172.jpg
5. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f9/Jan_Vermeer_van_Delft_025.jpg/1200px-Jan_Vermeer_van_Delft_025.jpg
6. <https://i.pinimg.com/originals/89/56/59/89565931f93ca9b79bd9c00e642cb7bd.jpg>
7. https://www.codart.nl/wp-content/uploads/2016/06/De-Witte_Montreal.jpg
8. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/Fran%C3%A7ois_Boucher_002.jpg
9. http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T00/T00211_10.jpg
10. <https://pbs.twimg.com/media/CkK0P3nWsAA5Miz.jpg>
11. <http://www.antiquemapsandprints.com/ekmps/shops/richben90/images/devon.-luscombe-near-dawlish-the-seat-of-charles-hoare-esq-1829-old-print-60548-p.jpg>
12. HOLLAMBY, Edward. “Red House, Bexleyheath: The Home of William Morris” (1991). In *Arts and Crafts houses*, London: Phaidon, 1999, sem paginação
13. HOLLAMBY, Edward. “Red House, Bexleyheath: The Home of William Morris” (1991). In *Arts and Crafts houses*, London: Phaidon, 1999, sem paginação
14. HOLLAMBY, Edward. “Red House, Bexleyheath: The Home of William Morris” (1991). In *Arts and Crafts houses*, London: Phaidon, 1999, sem paginação
15. HOLLAMBY, Edward. “Red House, Bexleyheath: The Home of William Morris” (1991). In *Arts and Crafts houses*, London: Phaidon, 1999, sem paginação
16. HOLLAMBY, Edward. “Red House, Bexleyheath: The Home of William Morris” (1991). In *Arts and Crafts houses*, London: Phaidon, 1999, sem

paginação

17. <http://www.curiosity.org.uk/wp-content/uploads/2013/11/Red-House.jpg>
18. http://images.adsttc.com/media/images/593b/53ee/e58e/ce83/c500/0156/slideshow/CO_Flickr_user_Gabrielle_Ludlow_under_CC_BY-NC-ND_2.0_3.jpg?1497060324
19. HOLLAMBY, Edward. “Red House, Bexleyheath: The Home of William Morris” (1991). In *Arts and Crafts houses*, London: Phaidon, 1999
20. http://www.aboutbritain.com/images/attraction/big/big-11-8-201054053P973659ntpl_119875.jpg
21. HOLLAMBY, Edward. “Red House, Bexleyheath: The Home of William Morris” (1991). In *Arts and Crafts houses*, London: Phaidon, 1999, sem paginação
22. <http://thechromologist.com/wp-content/uploads/2016/06/Red-House-stairs-William-Morris-The-Chromologist.jpg>
23. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 10
24. HOLLAMBY, Edward. “Red House, Bexleyheath: The Home of William Morris” (1991). In *Arts and Crafts houses*, London: Phaidon, 1999, sem paginação
25. <https://i.pinimg.com/736x/7a/ff/1d/7aff1d61aa79f1eef96eae770e79dd3f-artist-studios-william-morris.jpg>
26. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 15
27. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 87
28. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 20
29. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 20
30. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 20
31. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 21
32. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 26
33. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 60
34. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 46
35. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley

- & Sons Ltd, 2004, pág. 103
36. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 102
37. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 105
38. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 105
39. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 105
40. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 2
41. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 43
42. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 42
43. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 104
44. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 48
45. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 45
46. HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004, pág. 28
47. http://static.canalblog.com/storagev1/aubistrotducoin.canalblog.com/albums/l_art_nouveau_dans_diverses_architectures_/Charles_Rennie_Mackintosh___Ecole___Glasgow__2_.jpg
48. http://68.media.tumblr.com/ef14c433f2df75284cfe6f6cf392f611/tumblr_nczjp8lH2F1rpgpe2o1_1280.png
49. LUSTENBERGER, Kurt. *Adolf Loos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, pág. 161
50. LUSTENBERGER, Kurt. *Adolf Loos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, pág. 161
51. LUSTENBERGER, Kurt. *Adolf Loos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, pág. 160
52. LUSTENBERGER, Kurt. *Adolf Loos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, pág. 160
53. <http://socks-studio.com/img/blog/loos-muller-01.jpg>
54. <http://4.bp.blogspot.com/-ll5htw-HHe0/T1Svltxep3I/AAAAAAAAANo/5cqID6NC5AU/s1600/Villa+Muller+site+plan.jpg>
55. http://1.bp.blogspot.com/_kjcR3Pr4bZo/TTtdndgZGI/

AAAAAAAAABc/_8sEqBcieK8/s1600/loos_villa.jpg

56. <https://mycropolis.files.wordpress.com/2011/02/villa-muller-entrance.jpg?w=640>

57. <http://en.muzeumprahy.cz/hall/>

58. https://media3.architecturemedia.net/site_media/media/cache/7dbd7dbd4900667c6545c3aaecfaa46ded66.jpg

59. <http://www.prague.eu/object/493/jpg-029.jpg>

60. http://3.bp.blogspot.com/_P5PXLE9xW3s/S7NBDP6l7qI/AAAAAAAAA7U/C4mDNMk8KPE/s1600/20091228Villa+Müller%28Housing%2917.jpg

61. <https://i.pinimg.com/736x/7a/20/1e/7a201ec5aa16e6a42d83b6e86b55cba3.jpg>

62. <http://www.prague.eu/object/493/jpg-027.jpg>

63. <http://www.prague.eu/object/493/jpg-028.jpg>

64. <http://www.prague.eu/object/493/jpg-031.jpg>

Referência de fontes bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. *Centuries of Childhood*. Londres: Pimlico, 1996
- BAILLIE SCOTT, Mackay Hugh. *Houses and Gardens: by M. H. Baillie Scott*. London: George Newnes Limited, 1906 (<https://archive.org/details/housesgardens00scotuoft>)
- BATES, Steven. “The Idea of Comfort”. In *Papers 3*, Londres: Quart Publishers, 2016
- BLOK, Petrus Johannes. *History of the People of the Netherlands Part IV*. Nova Iorque: AMS Press, 1970 (<https://archive.org/details/historyofpeopleo04blokuoft>)
- COLOMINA, Beatriz. “The Split Wall: Domestic Voyeurism”. In *Sexuality and Space*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1992
- EVANS, Joan. *Life in Medieval France*. Londres: Phaidon, 1969
- FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981
- HAIGH, Diane. *Baillie Scott: The Artistic House*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2004
- HITCHCOCK, Henry-Russel. *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*. Londres: Penguin Books, 1958
- HOLLAMBY, Edward. “Red House, Bexleyheath: The Home of William Morris” (1991). In *Arts and Crafts houses*, Londres: Phaidon, 1999
- KERR, Robert. *The Gentleman’s House: How to plan English Residences, from the Parsonage to the Palace*. Londres: John Murray, 1871 (<https://archive.org/details/details/gentlemanshouse01kerrgoog>)
- KLEINMAN, Kent; VAN DUZER, Leslie. *Villa Müller: A Work of Adolf Loos*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1994
- KORNWOLF, James D., *Mackay Hugh Baillie Scott and the Arts and Crafts Movement: Pioneers of Modern Design*. Londres: John Hopkins Press, 1971
- LUKACS, John. “The Bourgeois Interior”, in *American Scholar*, Vol. 39, no. 4, Outono 1970 (<https://www.jstor.org/journal/americanscholar>)
- LOOS, Adolf. *Escritos I*, 1897-1909, Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004
- LOOS, Adolf. *Escritos II*, 1910-1932. Madrid: Biblioteca de Arquitectura El Croquis Editorial, 2004

MACKAIL, J.W. *The Life of William Morris*. Madras: Longmans, Green and Co., 1947 (<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.206718>)

MOOK, Bertha. *The Dutch Family in the 17th and 18th Centuries: An explorative-descriptive Study*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1977

MORRIS, William. *The Defence of Guenevere and other Poems*. London: Bell and Daldy, 1858 (<https://books.google.pt/books?id=7rNbAAAAQAAJ&pg>)

MORRIS, William. *William Morris on Art and Socialism*. New York: Dover Publications Inc. 1999 (https://books.google.pt/books?id=TO_LRmSy4bEC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false)

MUTHESIUS, Hermann. *The English House*. Oxford: BDP Professional Books. 1987

PEEL, J.H.B. *An Englishman's Home*. Newton Abot, Devon: David & Charles, 1978

PRAZ, Mario. *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompei to Art Nouveau*. New York: Thames and Hudson, 1982

PUGIN, A.W.N. *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*. London: J. Weale, 1841

RYBCZYNSKI, Witold. *Home: A Short History of an Idea*. New York: Viking Penguin Inc., 1986

TEMPLE, William. *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*. Oxford: Clarendon Press, 1972 (<https://archive.org/stream/observationsupo00tempgoog#page/n2/mode/2up>)

PEVSNER, Nikolaus. *An Outline of European Architecture*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1958

PEVSNER, Nikolaus. *Pioneiros do desenho moderno*. Lisboa: Ulisseia, 1962

RUSKIN, John. "The Poetry of Architecture". In *The Works of John Ruskin*. New York: Longmans, Green, and Co. 1903

RUSKIN, John. *Lectures on Architecture and Painting*. London: George Routledge & Sons, 1854

RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. New York: Wiley, 1865

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loos*. New York: Princeton Architectural Press, 2002

Periódicos:

BAILLIE SCOTT, Mackay Hugh. "A Country House". In *The Studio*, vol. 19, 1900 (<http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/digilit.html>)

CREMASCO, Matteo Santi. "Adolf Loos: Uma Alegoria da Modernidade". In *Pós-*, v. 19, nº32, 2012

